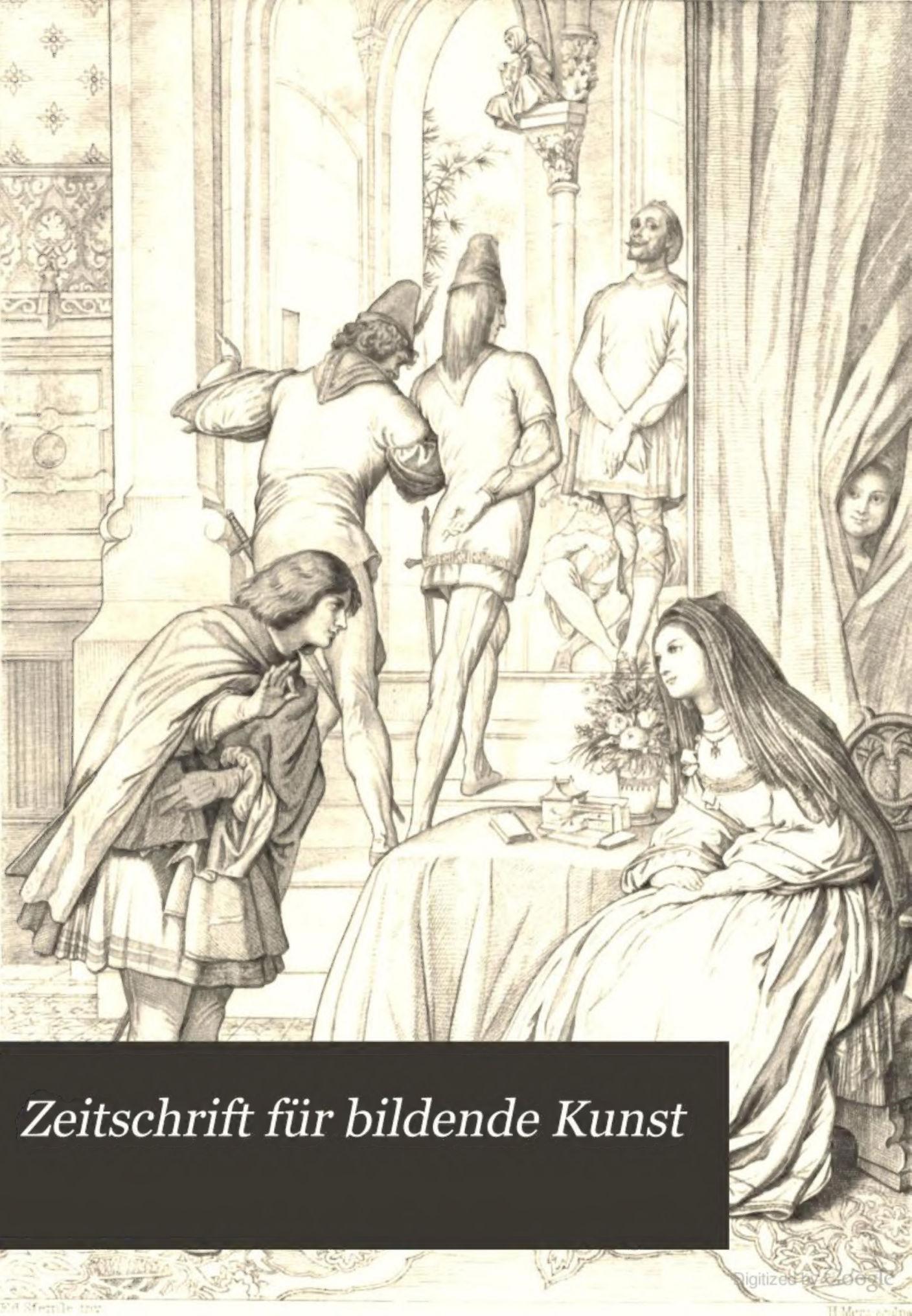


Zeitschrift für bildende Kunst

Digitized by Google

4° Art. 109 /5

Digitized by Google

<36606779500012

<36606779500012

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

4° Art. 109/5

Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Unter Mitwirkung von

W. Bürger, R. v. Eitelberger, Jak. Falke, Gust. Heider, H. Hettner, M. Jordan, Gottf. Kinkel, Carl Lemcke, Wilh. Lübke, Jul. Meyer, Otto Mündler, Friedr. Pecht, Carl Schnaase, G. v. Schorn, G. Semper, Ant. Springer, A. Teichlein, M. Thausing, Fr. Th. Vischer, Alfr. Woltmann, Rob. Zimmermann etc.

herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,

Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Fünfter Band.

Leipzig,

Verlag von E. A. Seemann.

1870.

N 5
G

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß des V. Bandes.

Text.

Seite

Bonaventura Genelli. Von Max Jordan 1
Albert Bierstadt 65
Heinrich Bürkel 161
Hanno Rhomberg 285
Eduard von der Launitz 317

Zur Geschichte des Niccolò Pisano. Von Karl Schnaase 97
Das Grabmal in der toskanischen Frührenaissance. Von Valentin Teirich . . . 193. 260
Zu Schnaase's Aufsatz über Niccolò Pisano. Von Hans Semper 224
Zur italienischen Kunstgeschichte. Von W. Lübke.
I. Ferrara 292
II. Cesena, Rimini, Pesaro, Ancona . . . 355

Die neue Berliner Amazonenstatue. Von R. Engelmann 35
„Priamus vor Achilles" von Asmus Carstens. Von A. Philippi 38
Die Restauration der Berliner Amazonenstatue. Von W. Helbig 74
Hille-Bobbe van Haarlem, Oelgemälde von Franz Hals in der Galerie Suermondt. Von C. v. Lützow 78
Vier Porträts von Terburg. Von C. v. Lützow 111
Kaulbach's Peter von Arbues und Schwind's Schöne Melusine. Von Friedrich Pecht . 129
Kuhbeerde am See, Oelgemälde von Friedr. Voltz 160
Noch einmal die Restauration der Berliner Amazone 190
Schubert's Grablegung Christi. Von Anton Springer 225
Zu der Abbildung von St. Stephan in Wien 284
Die Bronzethüren im Kapitol zu Washington. Von R. Döhn 288
Zu der Radirung von Jules Jacquemart . . 316
Ergänzung der Venus von Melos von A. Wittig 353

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie:
XIV. Die Verkündigung der Geburt Christi, nach A. v. Ostade. Von W. Bode . . 20
XV. Cephalus und Prokris, nach Guido Reni(?) 135
Meisterwerke der Kasseler Galerie:
I. Altarbild, nach Rubens. Von O. Mündler 202
II. Die Baderstube, nach D. Teniers. Von W. Bode 258
III. Rindvieh auf der Weide, nach P. Potter. Von C. v. Lützow 301
IV. Das Bildniß des Syndikus Meustraten, nach A. van Dyck. Von Prof. Müller 366

Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II. Von Ludwig Urlichs 47. 81. 136
Ueber die Ausgrabungen im panathenäischen Stadion 128
Die vermeintlichen Originalgemälde von Carstens im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen. Von Freiherrn Karl v. Marschall 159
Einige Bemerkungen über Jan van der Meer von Haarlem und B. van der Meer. Von Wilhelm Schmidt 230
Cornelius und die Quirinuskirche in Neuß. Von Dr. Ennen 331. 368

Seite

Reiseberichte aus Italien. Von Max Lohde:
V. Luino, Novara, Piacenza 45
VI. Florenz 115
VII. Prato, Pistoja, Pisa, S. Gimignano, Volterra 232
Aus Paris 85
Aus dem Elsaß 89
Die Galerie Brentano-Birckenstock 185
Die Versteigerung der Sammlungen von San Donato 211
Die vormals Dupper'sche Sammlung. Von C. v. Lützow 227
Versailles, eine Reisebetrachtung. Von Ernst Ihne 253
Die Darmstädter Galerie. Von A. Woltmann 302

Die internationale Kunstausstellung in München 22. 53. 120. 150 177. 214. 249
Die orientalische Ausstellung der Union centrale in Paris 143. 202
Die Ausstellung der Royal Academy in London 306. 373

Eine Kunststatistik Frankreichs 268
Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren. I. von A. Becker; II. von Fr. Pecht . . 273
Die Bauthätigkeit Wiens. I. Artikel. Von W. Doderer 334
Die neuesten Leistungen des Farbendrucks . . 346

Kunstliteratur:

Kekulé, Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen. — Derſ., Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike. Von P. Pervanoglu 27
Wanderer, Adam Krafft und seine Schule. Von W. Lübke 56
Gaedertz, Adrian van Ostade. Von W. Bode 59
Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Von Richard Schöne 61
Mommsen, Athenae Christianae 63
Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Originalausg. besorgt von Max Jordan 94
De Liggeren, histor. Archiven der Sint-Lucas-Gilde van Antwerpen. Von Léon de Burbure 126
Jugenderinnerungen eines alten Mannes . . 128
Allgemeines Künstlerlexikon, herausgeg. von Dr. Julius Meyer 155
Englische Dürerliteratur. Von M. Thausing 157
Zur Rembrandt-Literatur. Von W. Bode 169. 237
Hoffweiler, Sicilien. Von A. Philippi . 186
Allmers, Römische Schlendertage. Von B. Bucher 189
Randzeichnungen zu Anakreontischen Liedern, in Originalradirungen von Otto Försterling. Von A. Philippi 220
Schulcz-Ferencz, Gerona. Von R. Bergau 222
Burckhardt, Der Cicerone, zweite Auflage, herausg. von A. v. Zahn. Von W. Lübke 252
Fröhner, Musée Impérial du Louvre. Von Burlian 278
Seemann, Die Götter und Heroen der Griechen. Von R. Engelmann 284
Hymans, Die dekorativen und allegorischen Kompositionen der großen Meister aller Schulen 313
Semper, Uebersicht der Geschichte der toskanischen Skulptur bis gegen Ende des XIV. Jahrh. Von W. Lübke 314

Digitized by Google

Seite

L'illustration nouvelle 351
Wuſtmann, Apelles' Leben und Werke. Von Burſian 377
Krell, Geſchichte des doriſchen Styls. Von demſ. 379
Die Vaſenſammlung der k. Eremitage. Von demſ. 382
Fröhner, La colonne Trajane. Von demſ. . 383

Illuſtrationen und Kunſtbeilagen.

I. Radirungen und Stiche.

Radirungen nach Gemälden der Braunſchweiger Galerie von W. Unger:
Die Verkündigung der Geburt Chriſti, nach A. van Oſtade 20
Cephalus und Prokris, nach Guido Reni (?) 135
Der Gelehrte, nach Rembrandt . . . 175
Die Grablegung, Schule Rembrandt's . . 240
Noli me tangere, nach Rembrandt . . . 247
Radirungen nach Gemälden der Kaſſeler Galerie von W. Unger:
Madonna, von Heiligen verehrt, nach Rubens 202
Die Baderſtube, nach D. Teniers d. j. . 258
Rindvieh auf der Weide, nach P. Potter. 301
Bildniß des Syndikus Meuſtraten, nach A. van Dyck 366
Genelli, Bruſtbild, radirt von W. Unger . . 1
Siſyphos vom Todesgott entführt, nach Genelli, geſt. von Th. Langer 16
Achilles und Priamus, nach Carſtens, geſt. von W. Müller 38
Aus Shakeſpeare's „Was ihr wollt", nach Steinle, geſt. von H. Merz 54
Hille Bobbe van Haarlem, nach Franz Hals radirt von Leop. Flameng 78
Dilettanten-Quartett, nach Ant. Seitz radirt W. Unger 123
Bibliothek im Jeſuiten-Collegium zu Rom, nach L. von Hagn radirt von W. Unger . . 123
Kuhheerde am See, nach Fr. Voltz radirt von W. Unger 160
Männliches Bildniß, nach H. Holbein geſt. J. Eißenhardt. 186
Becher aus Achat, radirt von J. Jacquemart 216
Der verwundete Eros, Originalradirung von O. Förſterling 221
Saskia van Ulenburgh, nach einer Handzeichnung von Rembrandt radirt von W. Unger 237
Schloß Montmort, Originalradirung von Graf H. de Gourcy 351

Holzſchnitte.

1. Künſtlerporträts.

Albert Bierſtadt, gez. von Ad. Neumann, geſchn. von Aug. Neumann 65
Heinrich Bürkel, ebenſo 161
Hanno Rhomberg, ebenſo 285
Eduard von der Launitz, ebenſo 317

2. Nach Gemälden, Skulpturen, Bauwerken u. ſ. w.*)

Eros und die Löwin nach B. Genelli, von Klitſch u. Rochlitzer 1
Relief vom Niketempel zu Athen 27
Desgleichen 31
Amazone im Berliner Muſeum 33
Der ſchlafende Johannes, im Baptiſterium zu Novara, gez. von Max Lohde, geſchn. von Klitſch u. Rochlitzer 42
Grundriß von S. Antonio zu Piacenza . . 44
† Aus Wanderer's „Adam Krafft und ſeine Schule" 56
Büſte aus Ravello, nach einer Zeichnung von Th. Große, von Klitſch u. Rochlitzer . 97
Profil derſelben 100
Zwei Engel, nach Fieſole, gez. von Max Lohde, geſchn. von Klitſch u. Rochlitzer . 115. 119
† Hofleben Papſt Leo's X., nach Franz Leo Ruben, gez. von K. Appold, geſchn. von A. Cloß . 122
† Der junge Luther bei Andreas Proles, nach Lindenſchmit gez. von K. Appold, geſchn. von H. Wolf 122
Indiſche Porzellanſchale 142
Perſiſche Surahé in Fayence 148
Chineſiſche Porzellanſchale zum Opfergebrauch. 149
Dädalus und Ikarus, nach Fr. Brugger gez. von Franz Kops, geſchn. von Klitſch u. Rochlitzer 181
Die Tränkung Amor's, nach R. Begas, ebenſo 184
† Der Tempel der Juno Lacinia, aus Hoffweiler's „Sicilien" 188
Vom Grabmal Marzuppini, gez. von V. Teirich, geſchn. von Ed. Ade 193
† Das Grabmal Marzuppini, ebenſo 198
Desgleichen, Sockelverzierung 199
Desgleichen, Kapitäl 201
Vergoldete Vaſe aus Valencia 205
Inkruſtirter perſiſcher Schwertgriff 206
Chineſiſche Porzellanvaſe 210
† Die Grablegung Chriſti, nach H. Schubert, Holzſchnitt nebſt Zeichnung von E. Ade. . 225
Pilaſter aus S. Miniato zu Florenz, gez. von V. Teirich, geſchn. von Ed. Ade . . . 262
† Grabmal des Kardinals von Portugal, ebenſo 264
Fries von einem Grabmal in der Badia zu Florenz, ebenſo 267
† St. Stephan zu Wien, Zeichnung von H. Bültemeyer, geſchn. von K. Daumerlang 284
Vier Grundriſſe von Ferrareſiſchen Kirchen 295—299
† Das neue Muſikvereinsgebäude in Wien von Th. Hanſen, gez. von H. Bültemeyer, geſchn. von Klitſch u. Rochlitzer . . . 342
Venus von Melos, ergänzt von A. Wittig, geſchn. von Klitſch u. Rochlitzer . . . 353
Dieſelbe in Profilanſicht 384
S. Francesco zu Ferrara, Inneres, gez. von F. Baldinger, geſchn. von Ed. Ade . . 355
S. Chriſtoforo in Ferrara, ebenſo 356
Palazzo prefettizio in Peſaro, gez. von G. Laſius, geſchn. von Ed. Ade 361

3. Vignetten und Initialen.

Sterbender Krieger nach Schlüter, Zeichnung und Schnitt von R. Brend'amour . . . 19
Ganymed, nach Thorwaldſen 37
Meduſa Rondanini 64
Initial O, komponirt u. gez. von E. Peßler, geſchn. von Klitſch u. Rochlitzer . . . 129
Schlußvignette, ebenſo 135
Satyr mit der Leyer, nach H. S. Beham, gez. von J. Schönbruner, geſchn. von K. Daumerlang 142
Satyrin mit dem Dudelſack, ebenſo 168
Schlafende Alte, nach Rembrandt 169
Von der Kathedrale zu Chartres 225
Blumenſtreuende Genien, nach Le Pautre gez. v. J. Schönbrunner, geſchn. von H. Käſeberg 253
Schäferſcene, nach Lancret 258
Dionyſoskopf zu Leyden 284
Landſchaft nach Wilſon 312

*) Die mit † bezeichneten ſind auf beſondern Blättern gedruckt.

Digitized by Google

Digitized by Google

B. Genelli

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek München

Bonaventura Genelli.

Biographische Skizze von **Max Jordan.**

Mit Abbildungen.

Von Carstens besitzen wir eine Zeichnung, welche „Allegorie auf das 18. Jahrhundert" benannt ist. Sie zeigt ein hehres Weib zu Boden geworfen mit einem Strick um den Hals, an dessen Enden banausische Gestalten zerren; darüber schwebt Minerva mit hoch geschwungenem Schwert, um die Gefährdete zu befreien. Die irdische Noth der Genialität wird dadurch versinnbildet. Der Mann, welcher das Bild zeichnete, hat sie schwerer empfunden, aber auch stärker herausgefordert als Viele. Er ahnte nicht, welche Ironie auf das eigene Leben er aussprach, als er den Glauben an Zeus' starke Tochter im Bild bekannte. Für ihn hat sie das Schwert nicht gezückt; er ist der Erwürgung erlegen, ob er gleich Sohn des genialen Jahrhunderts war. Als sein Geist auferstand in dem Künstler, dessen Gedächtnisse diese Zeilen gewidmet sind, war das sogenannte Zeitalter des Materialismus angebrochen; es hat ihn freilich auch zum Dulder gemacht, aber die Tochter des ewigen Vaters, die dem herrlichen Vorgänger blauäugig und mitleidslos zusah, fand pflichtgerechtere Stellvertreter. So steht der Zeitgenossenschaft, die Asmus Carstens untergehen ließ, diejenige gegenüber, in welcher Bonaventura Genelli gern geweilt hat.

Digitized by Google

Solange Genelli lebte, werden Wenige das Bedürfniß gehabt haben, nach seinen historischen Beziehungen, ja auch nur nach dem Familienzusammenhang zu fragen, in welchem er stand. Wie bedeutend alle seine Eigenschaften waren, das Bedeutendste an ihm blieb doch, daß sich sein Wesen trotz aller Ungewöhnlichkeit sofort von selbst erklärte. Der Eindruck seiner Persönlichkeit beengte nicht, sondern befreite vielmehr; die Harmonie des Kunstwerkes war darüber ausgebreitet, das wol fremdartig, aber immer verständlich erscheint. Jetzt, nach seinem Tode, da wir uns aufgefordert fühlen, ihm den Platz in der Geschichte seiner Zeit endgiltig anzuweisen, wird uns Alles, was sich auf ihn bezieht, selbst das Aeußerlichste bedeutsam, und wie wir hoffen, daß sein Schaffen sich Nachkommen erwecken und in die Zukunft wirken möge, blicken wir auch mit gesteigerter Theilnahme nach den Wurzeln seiner Existenz zurück und verweilen pietätvoll in den Räumen, durch die er gegangen, und vor den Menschen, mit denen er verkehrt hat.

Wir Deutschen sind ein wunderliches Volk. Mit der Pflicht, uns zu verdienen, was wir ererbt haben, nehmen wir es unsern großen Männern gegenüber fast zu genau. Kaum Einer ist in's Grab gestiegen, ohne daß nicht unter den Ueberlebenden Streit über seine Qualität erhoben worden wäre. Es scheint, als käme uns mehr als auf ihren Besitz darauf an, genau zu wissen, was sie uns absolut bedeuten. Ein Segen, daß das Geschick im Traum bescheert, ohne zu fragen, ob wir das auch mögen, was es uns zudenkt. Daß Genelli solcher müßigen Diskussion nicht entgehen werde, war vorauszusehen. Nur sollte die Polemik, die sich gegen seine vermeintliche Ueberschätzung wendet, nicht vergessen, daß auch die geistige Wirkung eines Menschen zu seinem Bilde gehört und daß er vor dem Urtheil studirt zu werden verlangt. Nicht von Jedem begehrt man Sympathie, — besonders Genelli nicht, der selbst seine Gottheit mit der Gesinnung des eisernen Philosophen liebte, welcher keine Liebe von ihr zurückverlangt, und Jedem steht frei, aus dem Schatze, den er hinterlassen, sich anzueignen, was ihm das Beste dünkt, aber die geistige und sittliche Potenz des Urhebers zu verkennen, hat Keiner das Recht.

Gleich die Frage nach seinem Geburtsjahr hat unbilliger Weise Zank erregt. Die falschen Angaben, die darüber bestanden, beriefen sich allerdings auf des Künstlers eigene Aussagen, aber es ist zu keiner Zeit unerhört gewesen, daß gerade der Nächstbetheiligte sich darin irrt. Warnt doch schon der alte Homer, Jemanden als Zeugen seiner Herkunft anzurufen. Das Dokument, das ich darüber in der Hand habe,*) läßt zwar noch einen kleinen Zweifel an dem Datum übrig, dafür hilft es aber, die Entstehung der falschen Versionen zu erklären. Es ist ein in Briefform zusammengefaltetes Quartblatt, das den Lebensfaden des Ungeborenen als Reliquie enthielt (wie dieß zu jener Zeit nicht selten vorkam) und in das der Vater die folgende Notiz geschrieben hat:

„Unser ältester Sohn, Giovanni Buonaventura Genelli wurde gebohren
„den acht und zwanzigsten, schreibe 26. (sic!) Septemb. 1798 Nachts zwischen
„12 und 1 Uhr. Und vom Hoff-Prediger Stosch in der Domkirche getaufft
„den 1. April 1802, zugleich mit seinen beyden jüngeren Brüdern Christoph
„und Joseph ꝛc." Janus Genelli.

*) Ich verdanke die brieflichen Nachlaßstücke der bereitwilligen Güte der Frau Caroline Genelli, die Notizen aus dem Staatsarchiv zu Berlin, welche hier verwendet sind, meinem Freunde Prof. Richard Schöne in Halle, und benutze die Gelegenheit dieses Anerkenntnisses, um Allen, welche im Stande sind, Ergänzungen oder Berichtigungen zu der so vielfach lückenhaften Kunde von den Lebensverhältnissen Genelli's und seiner Angehörigen beizubringen, die Bitte um Mittheilung zum Zweck einer ausführlichen Biographie des Meisters ans Herz zu legen. M. Jordan.

Digitized by Google

Bonaventura gehört alſo noch dem 18. Säculum an, — ſein Geburtsjahr iſt bekanntlich das Todesjahr Carſtens' —, und er gehört zu den gewiß nicht zahlreichen Menſchen dieſes Jahrhunderts, welche im Stande geweſen wären, ihr Taufgelübde (und zwar das proteſtantiſche) mit eigenem Jawort abzulegen. Daß der Knabe eine Weile länger Heide geweſen, als ſonſt üblich, hat ſich nie verläugnet. Aus welchen Gründen aber ſich dieſes ſeltſame Verhältniß erklärt, iſt mir unbekannt. Schwächlichkeit des Kindes hat den Aufſchub der Taufe gewiß nicht nöthig gemacht, denn wir wiſſen aus den frühen Zeugniſſen zur Genüge, wie prachtvoll es gedieh. Wahrſcheinlicher wird ſich die Ausnahme auf die freigeiſtige Richtung des Vaters zurückführen laſſen; merkwürdig und deutungsfähig bleibt der Fall aber auch in dieſer aufgeklärten Periode.

Die Familie war damals ſchon in Berlin heimiſch, zweifelhaft jedoch iſt, ob bereits Janus dort geboren wurde. Die Vorfahren laſſen ſich vorerſt nur bis in die nächſt voraufgehende Generation verfolgen, d. h. bis auf Bonaventura's Großvater. Er war Römer, kam aber nicht direkt aus Italien nach Preußen, ſondern auf weitem Umweg, über Kopenhagen, wo er vermuthlich unter Bernſtorff's Verwaltung als Kunſtſticker angeſtellt geweſen iſt. Alſo ſchon ſein Pfad kreuz'e die Straße, auf der nachmals die beiden edlen Hyperboreer Thorwaldſen und Carſtens dal,er kamen, um die antike Grazie neu zu beleben. Aus Dänemark wurde er als ein in ſeir em Fache renommirter Mann durch Friedrich den Großen nach Berlin berufen, als man 'hier den Plan faßte, die Gobelinweberei, von deren Betrieb aus Friedrichs des I. Regi rung noch Spuren vorhanden ſind, neu zu fördern. Der alte Genelli und Kolbe lieferten unter anderem — nach G. Schadow's Bericht — Stickereien zu Roben, welche für die Königin und die Prinzeſſinnen beſtimmt waren. Im Jahre 1786 wird „Joſeph Genelly" unter den „Profeſſoren oder Mitgliedern" (vermuthlich der Akademie) genannt. Seine drei Söhne, Janus, Hans Chriſtian und Friedrich, der erſte als Maler, der zweite als Architekt, der jüngſte als Sticker, machten damals ihre Studien in Rom. Sie hatten mit viel Noth und mit dem Unwillen des Miniſters v. Heinitz zu kämpfen, ſodaß ſich der Vater mehrmals ihrer annehmen mußte. Er ſelbſt verfiel bald darauf in gänzliche Geiſteslähmung und vegetirte in dieſem Zuſtand noch eine Reihe von Jahren fort. Die Söhne empfingen ſeine Penſion (500 Thlr.) mit der Verpflichtung, ſich und die Aeltern davon zu ernähren.

Ueber die beiden älteren Söhne, die anfangs dem Vater im Zeichnen zur Hand gingen, — der dritte ſtarb jung in Conſtantinopel — gibt Schadow ſein ebenſo lakoniſches wie ungerechtes Urtheil dahin, daß ſie „durch Trägheit und böſe Zunge ihre vortrefflichen Anlagen verdarben und vergeſſen ſeien." In Wahrheit haben Beide in der Pietät des Sohnes und Neffen ein gutes Leben fortgeführt. Was man von Janus gemalt ſieht, — im Schloß zu Berlin z. B. befinden ſich einige ſeiner Bilder — iſt nicht bedeutend, aber wacker nach dem Geſchmack der Zeit. Die Geiſtesbewegung der Aufklärungs- und Revolutionsära warf auch auf die Staffelei des Berliner Malers ihr Flackerlicht; in ſeiner Weiſe war Janus Kantianer. Man kennt die ſcherzhaft abfällige Aeußerung Göthe's über die Neigung zeitgenöſſiſcher Künſtler, kantiſche Ideen in allegoriſchen Bildern darzuſtellen, was er als „die tollſte Erſcheinung bezeichnet, die vor dem jüngſten Tage der Kunſt vorhergehen kann". Der Landſchaftsmaler vermochte freilich der Natur ſeines Darſtellungsfeldes nach nur indirekt auf dieſe Richtung einzugehen aber, ſoweit es möglich war verſuchte er es. Ich kenne eine Kompoſition von ihm, die anſteigendes Hügel-Gefild mit üppigem Haine zeigt, in deſſen Schatten Gruppen von Jünglingen mit ihren Lehrern antik koſtümirt in tiefem Sinnen ſitzen und wandeln — ein Eindruck, der an das Pädagogenland im Wilhelm Meiſter erinnert; hoch oben auf dem Uferfelſen aber, der weit ins Meer hinausſchaut, ragt ein Tempel im Zwitter-

Digitized by Google

ſtil zwiſchen ägyptiſchem Pylonenbau und damaliger Dorik, und im Giebelfelde dieſes freimaureriſchen Architekturſtückes die Inſchrift: Immanuel Kant! — Talent hätte Janus genug gehabt, um ſich durch ſeine Arbeiten außer dem geachteten Namen auch auskömmlichen Erwerb zu ſchaffen, er verkaufte manches Bild, allein er rang fortwährend mit mißlichen Verhältniſſen, wie ſie bei mangelhaftem Geſchäftsſinn dem Künſtler in der Regel nicht erſpart bleiben. Das geht aus ſeiner Korreſpondenz mit der Verwaltung der Akademie, zu welcher er in keinem amtlichen Connex ſtand, und mit dem Miniſter hervor. „Ich kann verſichern," ſchließt er eine Supplik (1804), „daß ich die Unterſtützung nicht brauche, wofern man mich bezahlt, jedoch man hält mich für reich genug, um warten zu können, und Niemand giebt mir Geld; meine Frau aber hat mir vor zwei Tagen den vierten Knaben gegeben!" Dann ſcheint ſich ſeine Lage weſentlich zu beſſern, da werfen die Zeitläufte Alles über den Haufen. „Ich werde gut bezahlt, weil ich nicht ſchlecht bezahlt ſein will," ſchreibt er einmal an das Kuratorium, als es ſich um einen ſtreitigen Rechtsanſpruch handelte; aber das war drei Wochen vor der Schlacht von Jena, alſo am Anfang des langjährigen Exiles aller Muſen, deſſen Ende er nicht erlebt hat. Spärlicher Unterricht im Zeichnen und kleine gelegentliche Arbeiten für die Hofkreiſe, zu denen er Beziehung hatte, traten nun an Stelle freier Kunſtübung, die ihm ohnehin immer erſchwert war. Aber der kategoriſche Imperativ einer auf ſeine Selbſtbeſtimmung eiferſüchtigen Natur blieb ihm, wenn er auch ſeit dem Unglück des Vaterlandes nicht ferner im Stande war, ſeine Familie ſelbſt zu erhalten.

Dennoch hat ſeinem Sohne die Morgenſonne erſter Jugendzeit im Aelternhauſe nicht gefehlt. Als er im höheren Alter daranging, die Erinnerung an ſtille und laute Stunden der Vergangenheit in ſeinem Cyklus „Aus dem Leben eines Künſtlers" (Leipzig, Verl. von Alphons Dürr) feſtzuhalten, gedenkt er auch der Kinderzeit. Das erſte Bild, das den Säugling an der Mutter Bruſt zeigt, indeß der Vater ein eben vollendetes Gemälde erläutert, iſt ein Blick in anmuthiges beſcheidenes Familienthum. Andere Blätter erzählen von erſten Erlebniſſen und Eindrücken der ſpielenden Seele in künſtleriſchen Kreiſen, aber den Vater ſehen wir nicht wieder. 1806 hatte er Frau und Kinder der Obhut eines Freundes, des Herrn von Schierſtädt in Reichenwalde bei Frankfurt a. d. Oder anvertraut, und dort lebten ſie vier Jahre hindurch außer allem Zuſammenhang mit der Stadt.

Einſamkeit, ſo leicht ſie auch zur Schuld werden kann, iſt jedem Menſchen in entſcheidenden Lebensjahren nothwendig. Genelli's Leben hat ſie mit verhängnißvoller Treue Schritt um Schritt verfolgt; ſie hat ihn gehärtet und oft verbittert, aber zuletzt zu der Geiſtesfreiheit und Harmonie des Gemüthes geführt, die jede große Seele nur aus ſich ſelber ſchöpft. Zur Muſe ſeines Schaffens nicht blos, auch zum Prüfſtein ſeines Herzens iſt ſie geworden, beſeligend aber war ſie nur das erſte Mal in den dämmerhellen Tagen der Knabenzeit. Da tritt die Mutter ganz in den Vordergrund, Alles andere zurück. Auf ſie nur beziehen ſich die erſten quillenden Empfindungen, wie ſie ja auch von ihr ausgehen. Sie war eine ſehr ſchöne Frau. Betrachtet man das Portrait, das der Sohn von ihr gezeichnet, ſo überraſcht die ſeltene Reinheit und Größe des Profils; die Mode der Zeit mit ihrer Neigung zu antiken Reminiscenzen ſteigert den merkwürdigen Eindruck; man glaubt einen der Köpfe zu ſehen, wie ſie auf Schaumünzen aus der Renaiſſancezeit Italiens begegnen. Nicht Aehnlichkeit der Züge läßt an ihr den Sohn erkennen, wol aber das edle Seelengepräge. In ihren Kundgebungen erſcheint ſie höchſt ſchlicht, von einer kräftigen Frömmigkeit durchdrungen, und ſie muß viel „Frohnatur und Luſt zu fabuliren" in ſich gehabt haben; denn dem Sohne waren die Stunden die unvergeßlichſten, in denen er damals in Feld und Wald des märkiſchen Aſyls mit den Geſchwiſtern „ſein ſchönes liebes Mütterchen umlagerte, um den Geſchichten zu lauſchen, die ſie erzählte". „Dieſer meiner Mutter," — ſo

Digitized by Google

fährt er in der Skizze seiner Selbstbiographie fort — „dann meinem Oheim, dem Architekten Genelli, der Bibel, dem Don Quixote und den Gesängen Homer's hab ich das etwaige Gute, was an mir als Künstler und Mensch ist, zu danken."

Ein Frauenname muß aus der Jugendzeit Genelli's noch genannt werden: Gräfin Caroline von Finkenstein, die schön begabte Freundin des Hauses, welcher Bonaventura im Bilde gleichsam als dem Genius seiner Jünglingsjahre huldigt. Sie war eine tief schwärmerische Natur, ganz erfüllt von dem Kultus des Genius, den sie in Hans Christian verehrte. Ihr Verhältniß zu diesem ist eine jener Seelenehen der Romantiker, die wir heute nicht mehr verstehen: die Verbindung von größter Stärke der Leidenschaft mit völliger Ohnmacht gegen die konventionellen Vorurtheile, daher die Wollust der Entsagung, die aus Allem spricht, was wir von dem Verkehr dieser beiden seltenen Menschen wissen. Alle Glieder der Familie Genelli waren der Gräfin mit innigster Pietät zugethan, Bonaventura liebte sie vor Allen wie einen Sohn und Freund. Man wird das Verhältniß wol richtig so deuten, daß es ihr höchste Lust war, seiner Jugend und seinem Talente die Förderung angedeihen zu lassen, die dem geliebtesten Manne versagt gewesen schien. Sie ermuthigte seine ersten Versuche, läuterte seine Empfindungen und folgte allen seinen Schritten mit Antheil.

Es hätte dieser anmuthigen Vermittlung nicht bedurft, um das Band zwischen Neffen und Oheim zu knüpfen, aber sie gab demselben Reiz und Weihe. Hans Christian, seines Zeichens Architekt, gehört in die Zahl der wundersamen Menschen von passiver Genialität, deren dieses ringende Zeitalter manchen aufweist. Umfassendes Wissen, namentlich im Bereiche der Alterthumskunde, allseitige Bildung, feinster Geschmack und großer Adel der Gesinnung vereinigten sich in ihm, um ihn zu einem hervorragenden Menschen zu machen, allein ihm fehlte das einseitige Talent, seinen Befähigungen der Schwerpunkt, seinem idealen Wollen der entsprechende Ausdruck. Als Baukünstler hat er sich wenig und, wie es scheint, nicht eben mit Glück versucht, auch in keinem wissenschaftlichen Fache ein bedeutendes Werk hinterlassen, so viel man auch aus vereinzelten Anläufen z. B. aus den Gutachten für die Akademie erwarten durfte. Erkenntniß- und Empfindungsthätigkeit war ihm scheinbar nur Genuß; alle seine Aeußerungen sind gelegentliche, und ängstlich scheute er jede Art der Publicität, wie er denn am liebsten in ländlicher Zurückgezogenheit weilte, meist in Madlitz im Finkenstein'schen Hause. Von seinem Neffen Christoph aufgefordert, Material zu einer Biographie zu spenden, antwortet er in dem ablehnenden Briefe: „Mich freut es, es ist meine Glorie, aus der Welt zu scheiden wie ein ganz ungezähltes Geschöpf, den Niemand in derselben vermissen wird. Gibt's in meinem Leben Stoff zu Novellen, so liegt der in einer Region, die ich nie Jemand zu berühren gestatten werde; .. die große Hälfte meines Lebens, die keineswegs auf Einer Stelle beisammen ist, sondern durch das Ganze hinläuft und wol bis ans Ende hinlaufen wird, will auf keine Weise berührt sein." Die Wucht seiner ungewöhnlichen Persönlichkeit, die sich bei aller Aehnlichkeit der Gesinnung wie das negative Wiederspiel Schinkels charakterisirt, lag im Umgang. Die Eindrücke der Freunde und Angehörigen strahlen ein Bild von ihm zurück, das einen sokratischen Geist bekundet. Varnhagen nennt ihn „genial zum Dämonischen, von einer gewaltsamen, in jungen Jahren flotten Liebenswürdigkeit voll weichster Gutmüthigkeit gegen Uebereinstimmende, unbarmherzig gegen Eitelkeit, Leerheit und Schwäche," und Marwitz betheuert, er kenne keinen Mann, in dem der Kern des Menschen so ausgebildet, alles Einzelne so auf die höchsten Ideen bezogen wäre, wie bei ihm. — Diese Zeugnisse sind beide an Rahel gerichtet, deren Kreise er wie Janus nahe stand. Für seine Verwandten war Hans Christian Rathgeber in allen wichtigen Dingen; an seinem Lebensabend (er starb am 30. Dec. 1823 im Alter von 60 Jahren) erscheint er wie der Patriarch der Familie, dessen Urtheil Allen Richtschnur war.

Digitized by Google

Ganz besonders aber nahm er sich Bonaventura's an. Der Knabe interessirte ihn von Kindesbeinen an am meisten. Als die Mutter mit den Kindern nach Berlin zurückgekehrt war, begann der Zwölfjährige mit den unterbrochenen Schulstudien auch die Vorbereitung für sein Fach. Von Maler *werden* ist bei ihm nie die Rede gewesen; das Bewußtsein dieser Bestimmung wuchs mit ihm auf und fand um so weniger Widerspruch, da der Vater und die stimmführenden Freunde fast sämmtlich Künstler waren. Kaum hatte nun der angehende Jüngling die Vorbereitung begonnen, da verlor er (1812) seinen ersten Erzieher. Genossen traten an seine Stelle, unter ihnen *Bürh* und namentlich der vortreffliche *Hummel*, Akademieprofessor in Berlin, der Vormund, dem Genelli lebenslang das pietätvollste Gedächtniß bewahrt hat. Aber bei weitem die erste Stelle nahm der Onkel Hans ein. Eigentlichen Unterricht hat er dem Neffen vielleicht in keinem speciellen Fache ertheilt, aber dennoch ist er sein einflußreichster Lehrer gewesen, der seine ganze Weltanschauung auf ihn übertrug. Es ist rührend, mit welcher Sorgfalt und Hingebung er den Schüler, der nun die Disciplinen des akademischen Kursus durchmacht, Schritt für Schritt beobachtete und lenkte; mit dem Eifer, welchen ein Vater seinem Sohne zuwendet, in dem er zu erreichen hofft, was ihm selbst mißlungen, sorgte er, den Hang zur Absonderung in Schranken zu halten, der sich früh schon zeigte, oder hielt ihn an, seine Zeit zu nützen. Nur das Jahr, in welchem der junge Preuße seiner Wehrpflicht unter den Gardeschützen genügen mußte, unterbrach die lebhafte Beziehung mit ihm und mit den Gönnern in Madlitz, bei denen die ersten Leistungen des Kunstjüngers lebhafte Freude und große Hoffnungen erweckten.

Der Oheim erwirkte ihm nun, wie es scheint, auch die Möglichkeit der Reise nach Italien, indem durch seine Empfehlung bewogen die Königin der Niederlande, geborene Prinzessin von Preußen, dem jungen unbemittelten Maler ein Stipendium zu Theil werden ließ. Damit war ihm der größte Wunsch seines Lebens erfüllt. „Der Fisch gehört in's Wasser, der Künstler nach Rom" — schrieb er später einmal an Cornelius, als er nicht im Stande war, wieder nach Italien zurückzukehren. Sein ganzes Wesen, sein Begriff von der Kunst und von sich selbst rechtfertigten diese Meinung schon im Jüngling. Der väterliche Freund, den er nicht wiedersehen sollte bei der Heimkehr, sagte ihm beim Abschied: „Mir und Jedem, der an Gott glaubt, kann es sehr einerlei sein, ob man ein großer Künstler ist, oder Direktor irgend einer Mistpfütze im preußischen Staate. Lorbeern sind eitel Zeug; wenn nichts Anderes dich an die Kunst fesselt, so glaube mir, ein schmackhafter Braten an eines lieben Weibes Seite — so lange sie die Liebe bleibt — ist den Plunder wohl werth. Aber du strebst nach dem Lande der Lorbeern, wo kein hiesig Weib es aushält. Kannst du, so gehe hin mit freiem Gemüthe, — denn das glaube mir, ein wahrer Künstler lebt fromm und gottselig wie Fra Angelo da Fiesole — wohl ohne Weib freier und ruhiger." — In seinem Sinn hat Genelli das Wort wohl beherzigt. Ganz und gar seiner Kunst lebte er, aber auch mit allen Kräften seines Daseins. Jede Faser streckte sich dem neuen Licht entgegen, seine Seele schwoll in der ersehnten Lebensluft, die ihm die einzige wahrhafte Nahrung des Künstlers däuchte; ohne Schule lernte er aus dem Ganzen der umgebenden Welt und ihrer Eindrücke, denen sein frisches, volles, genußheischendes Herz jauchzend Echo gab. Die Genossen jener Tage werden nicht müde, seine vollendet schöne Erscheinung zu schildern. Selbst wer nur aus den Zügen oder der Haltung des Greises sich das Bild seiner Jugend ableiten konnte, deren feuriger Seelenkern auch im Alter nicht verglühte, mochte sich noch berauschen an dem Anblick. Das plastische Portrait von der Meisterhand *Hähnel's*, das ihn in der Vollreife des Mannes zeigt, muthet uns wie ein Bild aus Hellas' Tagen an. Die nervige untersetzte Statur eines jugendlichen Herkules mit breiter Brust, starkem Nacken, dem die Muskeln zum Beugen zu fehlen scheinen, trug ein Haupt

Digitized by Google

von antiker Rundung der Proportionen, von kurzlockigem braunen Haar umſäumt, die Wangen und die ſtrotzenden Lippen, in deren ſchön ausgeſchwungenen Linien Energie und Stolz gleichmäßig ausgeſprochen waren, durch gedrungenen natürlich wuchernden Bart beſchattet, kurze Naſe und ernſt unter kräftigen Brauen hervorſchauende blaue Augen mit dem man möchte ſagen ſprungweis ſich bewegenden Blick, der den bildenden Künſtler und die Männer der That auf ſittlichem Gebiete auszeichnet; dazu vollkommener Adel in den knappen, geſchloſſenen Bewegungen, die wie ſtetes Zuſammenraffen der perſönlichen Potenz erſchienen: ſo ging er einher, das Urbild der Männergeſtalten, die er ſelbſt zeichnete, unwiderſtehlich in ſeiner Fülle an Körper und Geiſt, und doch in der Jugend den Meiſten, die ihm begegnet ſind, unnahbar. Das „Odi profanum“ blitzte von dieſer feſten Stirn, indeß ſein ganzes Weſen ſprach: Gebt mir den Raum, das Ziel werd ich mir ſetzen!

Es war natürlich, daß eine ſo früh ausgeprägte Natur, bei Anderen auch die kräftigſten Empfindungen der Zuneigung oder Abneigung hervorrief. Im Bewußtſein ſeiner Kraft und Eigenart kümmerte ihn Nichts weniger als das Urtheil der Menſchen; ganz ſouverän war ſein Thun und Laſſen, ſein Lernen und Streben, Willensſtärke, Laune, Spiel, alles ſteigerte ſich beinah in's Heroiſche. — Bezeichnend für ſeine Lebensführung iſt ein Stückchen, das er ausführte, um ſeine ungewöhnliche Körperkraft zu beweiſen. Er berichtet es ſelbſt an ſeinem Bruder Chriſtoph:

„Vor mehreren Tagen erhob ſich bei Tiſch unter gewiſſen Künſtlern über Karl den XII. ein Geſpräch, das ſie endlich auf eine Anekdote führte, die von ihm erzählt, daß er einſt fünf Tage hindurch Nichts gegeſſen, am fünften gegen Abend eine Schüſſel Bohnen verzehrt und darauf auf einen Ball gegangen ſein ſoll, und dort den Leuten durch allerlei gymnaſtiſche Uebungen Beweiſe gegeben, wie wenig ihm dieſe Hungerkur zugeſetzt habe. Mehrere dieſer Künſtler fanden den Spaß außerordentlich — andere meinten, er habe nur ſeinen Soldaten Wind vorgemacht und vielleicht zu Hauſe zu gewohnter Zeit gegeſſen, denn ſo lange könne kein Menſch, noch dazu ein junger, es ungegeſſen aushalten. Ich, dem dieſe Geſchichte ganz in ſeinem Charakter ſchien, fand, daß ſo etwas Unglaubliches daran nicht liege und ärgerte mich, daß man ſo wenig Glauben an das Wort eines Helden habe und ſobald derſelbe nicht mehr lebe, es drehe wie man wolle, — ſagte daher, daß ich ſelbſt gleich den Beweis davon ablegen wolle, und um kein allzugenauer Nachahmer zu ſein, dabei Nichts trinken und ungegeſſen am fünften Tage um die Mauern Roms laufen wolle. Ich hielt alſo ungegeſſen fünf Tage und fünf Nächte aus, wobei ich vor wie nach arbeitete — die Braten dufteten mir aber beſonders verführeriſch aus den Häuſern entgegen. So wie die Zeit um war, lief ich um das zwei deutſche Meilen im Umfang habende Rom in Zeit von ein und einer halben Stunde. Da man aber der Tiber wegen nicht herum kann ohne ſich überſetzen zu laſſen, mußte ich, um doch immer auf dem Lande zu bleiben, die Hälfte der Stadt zweimal zurücklegen (nämlich von Porta del Popolo bis Porta S. Sebaſtiano, macht ungefähr die Hälfte des Umfanges aus), ich merkte aber doch, daß man ungegeſſen etwas ſchlappfüßig ans Ziel kömmt. Ein Pfund Weintrauben, das ich am Thore kaufte, kam mir noch fünf Mal ſo ſüß ſchmeckend vor als ſie ſonſt ſind. Hinterher meinten Alle, es ſei eine Tollheit, für die man Reſpekt haben müſſe.“

Gleich im erſten Jahre ſeines römiſchen Aufenthaltes wurde er vom Grafen Ingenheim beobachtet, einem Gönner der Familie, der namentlich zu Chriſtoph Genelli in naher Beziehung ſtand — wie ſie auch Beide im Gegenſatz zu Bonaventura ſtreng katholiſch waren. Die Berichte fielen nicht gut aus. Den wohlwollenden Freund beunruhigte die genialiſche Ungebundenheit, mit der ſich der junge Freund bewegte und die ſeinem Begriffe vom Studium des Künſtlers widerſprach. Aber bei allen Konflikten mit dem Urtheil Anderer zeigt ſich ſchon damals Genelli's entſchiedener Charakter. Ausführlich rechtfertigt er ſich einmal dem Bruder gegenüber, als er bei demſelben angeſchwärzt war. Es empörte ihn, daß man ihm nachgeſagt, er habe bereits ein paar Bilder fertig:

Digitized by Google

„Ich bin nicht hergekommen, um die Kunſtmode zu ſtudiren, wozu man freilich nicht viel mehr denn 8 Tage Zeit braucht, — noch um eines dünnen Renommé's wegen. Je mehr ich jene großen Werke kennen lerne, die wahrlich dazu geeignet ſind, Einen bedenklich zu machen, je mehr muß ich alles leere eitle Glänzen verächtlich finden. Wenn ich ſchon ſo arm geweſen wäre, hier drei Bilder malen zu können, es wäre ein Zeichen, daß ich Nichts an dem zu ſehen vermag, was hier zu ſehen iſt, — und mein ganzes Hierſein wäre nur das Spiel „Pfählchen verwechſeln" im größern Stil. Ich werde mich in meinem einmal vorgezeichneten Weg nicht irre machen laſſen, denn ich bin taub für allen dummen Ruhm, der angenommen mich vielleicht je treffen könnte, und ſollte ſelbſt jene Königin, wenn ſie ſich durch falſche, klein lautende Berichte über mich betrogen fühlen wird, ihre mich bis jetzt haltende Hand zurückziehen, — immerhin, mein guter Leichnam wird's ertragen, die nicht kranke, nur mit künſtleriſchen Betrachtungen erfüllte Seele mit freudigem Bewußtſein auch allenfalls hinter einem Pflug zu ſchleppen! — Glaube aber nicht, ich ſei wirklich faul, wenn ich nicht gleich Etwas auf die Berliner Ausſtellung ſchicke, denn alle Diejenigen, die in jetziger Zeit noch etwas Bedeutendes machen, haben anfangs ebenfalls faulenzen müſſen — als da ſind die Gebrüder Riepenhauſen und der Bildhauer Stolz Thorwaldſen, der, was freilich etwas zu lange iſt, 6 Jahre lang nur umhergetrödelt iſt. — Man denke zu Hauſe, was man will, ich thue hier, was ich will, d. h. was ſich mit meinem Gewiſſen verträgt. Mein einziger Richter bleibt unſer theurer Onkel."

Die ungemeine Begabung und herausforderndes Selbſtbewußtſein erklären zur Genüge, daß er vielfach mißverſtanden wurde, ſie helfen auch die unentwegte Einſeitigkeit erklären, mit welcher er andere Richtungen betrachtete. Denn jeder genialen Natur haftet ein gewiſſer Fanatismus an; Kehrſeite ihrer Stärke iſt, daß ihr die Elaſticität fehlt, das Treiben Anderer objektiv zu betrachten, und erklärlich der Verdruß, mit welchem ein ſolcher Menſch ſeine Kunſtgenoſſen auf vermeintlich falſcher Fährte ſieht, während er täglich empfindet, wie ſchwer das Ziel zu erreichen iſt, das ihm allein des Schweißes der Edlen werth gilt. So waren Genelli die ſogenannten Nazarener unerträglich und er ergeht ſich über die ganze repriſtinirende Tendenz der Zeitgenoſſen, deren hohe kunſtgeſchichtliche Bedeutung außer Zweifel ſteht, mit einem Spott, wie ihn nur die äußerſten Ausſchreitungen wirklich verdienten. In Verſchiedenheiten der künſtleriſchen Auffaſſung erblickt er leicht Mangel der Geſinnung, eine Intoleranz, die ſich ſteigern mußte, als er mit der Zeit inne ward, daß ſich ſein Weg immer weiter und weiter von dem entfernte, was damals und was gemeiniglich Intereſſe fand und begehrt wird. So wenig es ihn auch bekümmerte, daß er Viele abſtieß, Diejenigen, welche er anzog, boten ihm reichlich Erſatz, wo er deſſelben wirklich bedurfte. In Rahl und Brugger z. B. fand er Strebensgenoſſen nach ſeinem Sinn, und war er auch ſein Lebenlang das gerade Gegentheil eines Anempfinders, ſo beweiſt die ungetrübte Freundſchaft mit dieſen Männern, denen ſich nachmals noch eine weitere kleine Zahl anſchloß, wie mittheilungsfähig und empfänglich ſein Gemüth war. Als das ſchönſte Zeugniß für ſein Herz aber muß das Verhältniß zum alten Koch, dem genialen Landſchaftsmaler gelten. Den Jahren nach hätte dieſer ſein Vater ſein können — er war genau 30 Jahre vor ihm geboren und iſt genau 30 Jahre vor ihm geſtorben —, aber er ſchätzte den Jüngling von der erſten Bekanntſchaft an als ebenbürtigen Geſellen. Beſonders Genelli war es, mit dem Koch in einer Art geiſtiger Gütergemeinſchaft lebte, die bei Jedem von Beiden die edelſte Intereſſeloſigkeit vorausſetzt. Mit voller Naivetät ließ ſich der Alte bei ſeinen Arbeiten von ihm helfen, wie er ſeinerſeits jederzeit zur Gegenleiſtung bereit war. Und er ſchätzte nicht blos das Talent des jungen Freundes, er liebte ihn mit Zärtlichkeit. Seine Gegenwart war ihm ſo behaglich, daß, als ſie nicht mehr beiſammen waren, Koch's Phantaſie noch in rührender Weiſe wenigſtens an der Symbolik ſinnlicher Nähe feſthielt. Nach Genelli's Weggang von Rom bezog Ernſt Hähnel deſſen Wohnung. Gleich in den erſten Tagen tritt Koch eines Nachmittags bei dem ihm völlig fremden Künſtler ein, der ſich nicht

Digitized by Google

vorſtellen kann, daß der Alte an ſeinen plaſtiſchen Studien Intereſſe nehmen ſollte. Die Unterhaltung geht recht ſtockend, ohne Objekt. „Hier bin ich oft geweſen," ſagt Koch nach einer Weile mit bewegtem Ton, indem er ſich auf's Sopha ſetzt; dann zieht er die Füße herauf, ſtreckt ſich und entſchlummert. So pflegte er's bei Genelli zu machen, und die freundliche Gewohnheit ſetzte er auch bei dem fremden Nachfolger eine gute Weile ziemlich regelmäßig fort.

Das innige Verhältniß der beiden in den meiſten Stücken doch ſo verſchiedenen Männer wurde nicht dadurch geſtört, daß Genelli mit den ſcharfen Augen und der ſchnellen Zunge des Berliner Kindes die Schwächen und Abſonderlichkeiten Koch's beobachtete und zum Beſten hatte, wie er denn ſein Lebtag gern Anekdoten von dem lieben Alten erzählte, die an Komik Nichts zu wünſchen übrig ließen. Koch verſtand Scherz und hielt ſich dann und wann in ſeiner Weiſe ſchadlos. Was ihn aber mit dem ſchönen Freunde ſo unauflöslich verband, war die gemeinſame Verehrung für Carſtens und Genelli's Geiſtesverwandſchaft mit dem Unvergeßlichen, deſſen letzte Lebensjahre Koch mit durchgelitten hatte. Den Erzählungen von dem „kleinen Holſteiner", welchem Hans Chriſtian einſt treuer Berather geweſen war, hatte Bonaventura als Knabe mit großen Augen zugehört und er erinnert ſich, daß er der mächtigen Wirkung eines Kunſtwerkes zuerſt vor der Zeichnung „Pthas und Neitha" inne ward, welche ſeine Mutter von Carſtens beſaß. „Um dieſe Zeit", ſo bemerkt Genelli in ſeiner kleinen autobiographiſchen Skizze, „machten zwei Geiſter, die im Leben Antagoniſten waren, viel Eindruck auf mich: der eine war der als Dichter bekannte Maler Müller, deſſen Idyllen mich entzückten, der andere war Asmus Carſtens, auf deſſen Richtung früher mein Onkel ſo bedeutenden Einfluß gehabt hatte und von dem ich damals nur wenig zu ſehen bekam, dieß wenige aber gefiel mir ungemein. — Welch ein Künſtler wäre dieſer Carſtens geworden, wäre es ihm vergönnt geweſen, ſich in der Schule eines Raphael auszubilden!" — Den wunderlichen Teufels-Müller hat Genelli in Rom kennen gelernt und viel mit ihm verkehrt. Er ſchätzte ſeine poetiſche Begabung und den Reichthum an phantaſtiſcher Laune, der ihm eigen war, aber die Berichte, welche er dem Bruder über dieſen ſeltſamen Geſellen gab, beweiſen, daß ſein Urtheil durchaus frei blieb. Carſtens hingegen iſt vor ihm hergeſchritten wie eine Verheißung, in allen Stücken als Vorbild verehrt. Durch deſſelben Mundes Rede war Beiden ihre Sendung deutlicher gemacht, der Opfermuth geſteigert worden. Wie die Erleſenen, die auf der Schwelle zweier Welten ſtehn, dem Tode geweiht ſind, ging Carſtens unter. Nicht das ſoll uns wunder nehmen; denn wen die ſtrenge Gottheit, der er diente, mit ſolcher Geſinnung begabt, dem iſt nicht vergönnt, behaglich im Lichte zu wandeln. Das Aengſtliche an ſeinem Schickſal iſt nur, daß er wie Oreſt noch Manchen, der ihm nacheifernd die Hand reichte, mit ſich hinunterzuziehen droht. Entſchloſſener und berufener als irgend ein Anderer trat Genelli in ſeine Fußtapfen. Das Evangelium der helleniſchen Kunſt von der Göttlichkeit des Menſchen war ihm künſtleriſches und ſittliches Glaubensbekenntniß, die Schönheit blos um ihrer ſelbſt willen ſein Ziel. Immer fertiger wurde in der Seele des jungen Künſtlers eine ideale Welt, die den Maaßſtab der wirklichen aufgab und ſich mit einem zahlreichen Geſchlecht neuer und großer Geſtalten bevölkerte. Je länger je ausſchließlicher wurden Homer, Aeſchylos, Sophokles Geſpielen ſeiner Phantaſie, und ihnen geſellten ſich das alte Teſtament, Dante und Cervantes. Ilias, Don Quixote und Bibel lagen immer aufgeſchlagen in ſeinem Atelier, eine wunderſame Geſellſchaft, aber nur wer die Einheit des Intereſſes an dieſer verſchiedenartigen Geiſtesnahrung begreift, wird Genelli's künſtleriſche Anſchauung verſtehen. Nirgends zog ihn das Geſchichtliche als ſolches an; nur Poeſie, Schönheit und Charakter in ihren höchſten

Digitized by Google

Erſcheinungen, ſei es aus vorhandenen Kunſtwerken, ſei es aus dem Leben, verband ſich zeugungskräftig mit ſeiner Phantaſie.

Kein Wunder, daß dieſe hocharistokratiſche Natur die umgebende Gegenwart faſt nur mit Ironie anſchaute. Wenn er unter den Leuten war, mochte es ihm vorkommen, als wandelte er in Abdera, und dem Reize, ſich ſeiner Eindrücke durch den Witz zu entledigen, konnte er nie widerſtehn. Zahlloſe Karikaturen von ſeiner Hand flatterten umher, die meiſt von lukianiſcher Kühnheit, immer aber geiſtreich, zündende Wirkung hervorbrachten. Manchen, der den Humor nicht ertragen konnte, zu dem er paſſiv beitrug, oder der überhaupt die kecke Freiheit ſeiner Launen tadelte, hat ſich darum für immer von ihm abgewendet. Es iſt ſehr glaublich, daß auch König Ludwig um derartiger Verletzung willen ihn unbeachtet ließ und daß den wohlwollenden Bunſen ähnliche Erfahrungen bewogen, ſeine Bemühungen um ihn aufzugeben. Die Verſuche wenigſtens, welche die preußiſche Geſandtſchaft gemacht haben ſoll, von deren ſpecieller Abſicht jedoch nichts verlautet, blieben ohne Folge. Wie Genelli damals weit entfernt war, auch nur ein Wort und einen Strich zu verläugnen oder zu bereuen, die er im Uebermuth hingeworfen, ſo verhielt er ſich gegen jede Art von Protektion ſchlechterdings ablehnend. Auch nur die Möglichkeit einer Konceſſion war ihm unerträglich, und die Zumuthung, ſeine Stoffe etwa nach dem Geſchmack Anderer zu wählen, wies er unter allen Umſtänden zurück. Und mit Recht. Denn ſchon in dem früheſten Stadium ſeiner Entwicklung war ſeine Perſönlichkeit eine ſo fertige, ſo in ſich harmoniſche und ſich ſelber genug, daß er ſtets auch nur ſich ſelber geben konnte. Machte das den Verkehr mit ihm ſchwer, Einfluß faſt unmöglich, ſo bot er dafür das einzige Bild eines durch und durch ſtilvollen Menſchen. Es war keine Seite an ihm, die mit der andern nicht zuſammenſtimmte, Denken, Fühlen, Handeln und Erſcheinen war bei ihm nothwendig. Die große Sinnlichkeit der Griechen durchherrſchte ſein ganzes Weſen und athmet in Allem, was er ſchuf; jede Erſcheinung, die in ſeiner Phantaſie wiedergeboren wurde, erhielt den Adel des rein Aeſthetiſchen zurück. Abſichtlichkeit, Fühlung mit dem Zeitgeiſt oder wie man ſonſt die Rückwirkung der Dinge nennen mag, die außerhalb liegen, waren ihm völlig fremde Begriffe. Daß ihm der Beifall faſt gleichgiltig war, braucht dabei kaum geſagt zu werden. Er ſaß unbekümmert in ſeiner — wie er ſelbſt ſchildert — „ſchmutzigen Wohnung, wo man nur zerbrochene Stühle, mit denen ſchon Mancher zuſammengebrochen, und an den Wänden ein Paar angenagelte Falken ſah, deren Fittige zu den geflügelten Figuren als Vorbild dienten."

Als die deutſchen Künſtler in Rom im Winter 1822 bei der Anweſenheit des Königs von Preußen, von dem er mit größter Ehrerbietung ſprach, eine Ausſtellung veranſtalteten, blieb er zwar aus ſehr ſubjektiven, aber auch ſehr reſpektabeln Gründen ſowol davon als vom Feſte fern. Erſt ſechs Jahre ſpäter beim Beſuch des Kronprinzen finden wir Etwas von ihm öffentlich ausgeſtellt. Im Katalog der 1829 im Palazzo Caffarelli vereinigten Produkte lebender Künſtler begegnet neben „Koch Tiroleſe, Reinhard Bavareſe, Felſing di Aſſia, Eggers Mecklenborgheſe, Overbeck di Lubecca, Ripenhauſen fratelli Annovereſi, Fürich Austriaco" und Anderen unter Nr. 23 Genelli Pruſſiano mit einem Bilde „Sanſone e Dalila," vermuthlich derſelben Aquarellzeichnung, welche ſich jetzt im Beſitz des Herrn Dr. H. Brockhaus in Leipzig befindet. Es iſt eine figurenreiche Kompoſition voll dramatiſchen Lebens und reicher Charakteriſtik, von herber, ſtellenweiſe faſt äginetiſcher Stiliſirung und trockener ernſter Farbe, eine Erſcheinung, die wie eine Phyſiognomie fremder Race aus allem Gleichzeitigen herausſchaut, jedenfalls aber trotz ihrer Mängel eine ungemeine Auffaſſung der Formen und ausgeprägten Sinn für die maaßvolle Wirkung der Freskotöne bekundet. —

Mit kargen Worten nur gedenkt Genelli des Anlaſſes, der ihn aus Italien nach Deutſchland zurückbrachte. Sein Plan, ſo weit er überhaupt auf ſeinem Lebensgange vor-

Digitized by Google

zuschauen sich veranlaßt fühlte, war der gewesen, in Rom zu bleiben. Auch betrachtete er die Reise über die Alpen nur als Intermezzo. Dr. H. Härtel aus Leipzig hatte ihn 1830 dort kennen gelernt. Mit Preller und andern jüngeren Malern, die damals ihre italienischen Studien machten, erkannte er die herrliche Kraft des kühnen Idealisten, empfand er das Drückende seiner Lebenslage. Unter den Gesinnungsgenossen stand der Glaube fest, Genelli bedürfe nur der rechten Gelegenheit, um schon jetzt das Höchste in seiner Kunst zu leisten. Das zu versuchen bot Dr. Härtel in reinster Begeisterung für die Sache seine Hand. Von Leipzig aus lud er den Künstler ein, mit einigen Anderen Theil zu nehmen an der monumentalen Dekoration seines neugebauten sogen. „römischen Hauses." Eine zweite Casa Bartoldi schien entstehen, ein deutsches Bürgerhaus die besten Gaben des in Italien gereiften neuen Klassicismus aufnehmen zu sollen. Genelli kam; war es auch gegen den Wunsch des Bestellers, daß er statt Episoden aus der Odyssee, wie vorgeschlagen worden, eine Reihe Kompositionen zur Ausführung wählte, welche in losem Zusammenhang Thaten der Olympier darstellten, so einigte man sich doch ohne Verdruß. Im Mittelfeld des Saales, der Genelli überwiesen wurde, sollte in Begleitung des Komos, Eros und Silen Dionysos unter den Musen gemalt werden als Gott der Begeisterung (dasselbe Bild, welches dreißig Jahre später für Baron von Schack in Oel ausgeführt wurde); Zwickel und Kappen waren dem Eros, Hymen und anderen Himmlischen eingeräumt, ein Ganzes, das nach den wenigen Skizzen, die noch vorhanden sind, von heiterster Schönheit strahlte. Die Art der Aufgabe, dazu die Fresko-Technik, in welcher sie ausgeführt werden sollte, schien für den Künstler alles nur irgend Wünschenswerthe zu vereinigen. Aber sei es, daß der Mangel an Sicherheit im Handwerk ihm zu große Schwierigkeiten bereitete, sei es, daß die veränderten Verhältnisse, die ihm fremd gewordene Heimath, der Zwang einer übernommenen Verpflichtung das Gleichgewicht seiner Kräfte störte, genug, nach einigen Vorbereitungen und wenigen Versuchen stockte die Arbeit. Nur mit Unlust nahm er sie von neuem auf; es gedieh Nichts. Ungeduld von der anderen Seite war die natürliche Folge, die Mißstimmung, durch die in solchen Fällen nie fehlende Zwischenträgerei genährt, steigerte sich und der Besteller gab nach mehrjährigem Warten das Unternehmen auf. Bei der Gesinnung, mit welcher der ganze Plan ursprünglich von beiden Seiten gefaßt worden war, hatte man leider versäumt, einen Kontrakt zu schließen: so stand Anspruch gegen Anspruch. Der Stolz, der sich selbst verletzt hatte, warf die Schuld auf den andern Theil, und Genelli ließ sich hinreißen, ein Recht zu suchen, dessen faktischen Gebrauch er, wie die Dinge standen, gar nicht mehr begehrte. So kam es zu einem jähen Bruch, wo die Billigkeit wenigstens einen Vergleich hätte herbeiführen können, der gegenseitig die gute Meinung bestehen ließ.

Jetzt stand er ohne Anhalt, ohne Mittel mit dem peinlichen Mischgefühl von Verlassenheit und Enttäuschung, weit von den vermeintlichen Quellen seiner Stärke. Fast vier kostbare Jahre recht aus der Mitte der Vollkraft waren für seine Kunst so gut wie verloren. Aber nicht fürs Leben. Er würde dem Heimweh nach Italien, das ihn ergriff, gefolgt sein, würde sich immer einseitiger grollend abgeschlossen haben und vielleicht der Gefahr des Manierismus erlegen sein, die dem deutschen Künstler immer droht, der zu lange in Rom weilt, und die ihm bei seiner mangelhaften Schule besonders nahe stand, hätte er nicht ein mitfühlendes hingebendes Herz gefunden. Aus der werkthätigen Stadt, in der er bei abgeklärterem Willen und ruhigerer Entschließung, als das wallende Blut der Sturmperiode zuließ, seinen Ruhm auf immer hätte begründen mögen, trug er Nichts davon als ein geliebtes Weib, das ihm entschlossen in eine dunkle Zukunft folgte.

Zwanzig lange Jahre des Darbens begannen nun. Die Gatten wählten München zum Aufenthalt, weniger wol durch Aussicht auf Anstellung, die in dem rührigen Kunstleben unter

Digitized by Google

König Ludwig dort etwa zu hoffen war, als durch die Anwesenheit lieber Freunde bewogen. Zu Cornelius hat zwar Genelli, so sehr er stets von ihm geschätzt wurde, nicht in nahem persönlichen Verhältniß gestanden, aber er vertraute sich ihm an, um neuen Boden zu gewinnen. Zuerst erfolglos; als ihm dann Theilnahme an den Arbeiten in der Ludwigskirche vorgeschlagen wurde, glaubte er aus völlig berechtigter Gewissenhaftigkeit verzichten zu müssen. Nach mehreren Jahren verwendete sich Cornelius aus eigenem Antrieb zu Genelli's Gunsten in Berlin. Der merkwürdige Brief, womit er seine Dienste dem König Friedrich Wilhelm anbot,*) schließt mit einer für beide Künstler gleich ehrenvollen Erwähnung Genelli's. Er nennt ihn einen Mann von den höchsten künstlerischen Gaben, dessen bis jetzt beinahe verfehlte Lebensbestimmung ihn sehr bekümmere; manche Verkehrtheit und jugendliche Ueberschwänglichkeit hätte er bereits schwer gebüßt, und er scheine jetzt von dem Willen durchdrungen, einzuholen, was er versäumt habe. Cornelius wies den König auf Schinkel hin, um sich näher über Genelli orientiren zu lassen. Daß Schinkel sich für ihn interessirte und daß er, wenn aufgefordert, Alles gethan haben würde, ihm zu nützen, steht außer Zweifel. Allein es scheint nichts versucht worden zu sein. Ueberhaupt ist Genelli, so weit ich sehen kann, nie wieder in ein Verhältniß zu Berlin, seiner Vaterstadt, getreten. Eine ebenso kurze wie unerquickliche Korrespondenz mit dem dortigen Kunstverein aus früherer Zeit deutet an, daß er weder Anknüpfungen fand, noch suchte. Auch was von Beziehungen aus der Jugendzeit bestehen mochte, ließ er, wie es scheint, unberührt.

Wenn Genelli aus seiner engen Behausung weit draußen am alten Stadtgraben durch die Straßen ging, so konnte er auf Schritt und Tritt frohgeschäftigen Kunstgenossen begegnen. Athmenlos arbeiteten Könige und Kärrner, — für ihn war Nichts bereitet. Wenn aus München der Ruf irgend eines neuen Kunstschmuckes und der Name seiner Urheber preisend in die Welt verkündet wurde, — von ihm sprach Niemand, als eine kleine Gemeinde, deren Einer dann und wann die hohen Stiegen in den Raum hinaufklomm, welchen er sein Atelier nannte. Dort war Wunderbares zu schauen: eine Welt von Göttern und Heroen in himmlischer Genügsamkeit und ambrosischem Behagen war auf die Blätter gezaubert, die er zeichnete oder tuschte, aber dem Künstler gebrach es oft an den allernothwendigsten Hilfsmitteln. Daß er Zeichnungen und Entwürfe von größter Schönheit zerschnitten hat, um die Rückseite des Papiers für andere zu verwenden, ist nicht das Schlimmste, sondern daß er jahrelang nur selten im Stande war, bei Ausführung seiner Kompositionen die Natur zu benutzen. Das war es, was ihm Verderben drohte, die äußerlichen Entbehrungen drückten ihn wenig. Denn jetzt kam ihm der stählerne Kern seines Wesens zu Gute, der früher so oft Schaden gestiftet. Der Stolz, das trotzige Selbstgefühl, die Geringschätzung der Nebendinge waren bisher fast nur in ihrer negativen Gewalt an ihm zum Vorschein gekommen, von nun an übten sie ihre positive Kraft, und sie haben wie der Speer des Achilles geheilt, was sie verwundet. „Nach dem Ausspruch einiger Weiser soll es freilich dem Unsterblichen der schönste Anblick sein, einen tüchtigen Mann mit Leiden ringen zu sehen, — ein solcher könnte sich beinahe etwas darauf einbilden, vor einem so respektablen Publikum zu spielen, — auf die Länge ist aber doch eine solche Rolle zu strapazant und man wird zu schlecht dafür belohnt." So hatte er einst in jugendlichem Uebermuth an seinen Bruder geschrieben, nicht ahnend, daß er später dieß Wort in seiner ganzen Schwere an sich prüfen sollte. Aber Niemand wird Genelli haben klagen hören. Selbst in späterer besserer Zeit litt er es nicht, wenn die, welche um seine Bekümmernisse von damals wußten, ihm nachrühmen wollten, wie er sie

*) Veröffentlicht durch F. Nippold in seiner zur deutschen Ausgabe von Bunsens Denkwürdigkeiten, II. 138. — Ein Schreiben Genelli's an König Ludwig theilt H. Riegel mit, s. Ergänzungsblätter 1869.

Digitized by Google

ertragen hatte. Und nicht Wochen oder Monate blos währte die Lage, welche jeden Andern gebeugt hätte, es blieb jahraus jahrein daſſelbe, ein Weg durch große Einöde. Nur die unermüdliche Sorgfalt ſeines Weibes und ihr an dem ſeinigen gehärteter ſtandhafter Sinn machten die Exiſtenz möglich. Schöne Kinder wuchſen ihnen heran, theilnehmende Freunde fanden ſich mehr und mehr, zuletzt wirkte die Macht der Gewöhnung mit, auch dieſes Leben lebenswerth zu finden. Das Gedächtniß an die Leiden der Münchener Jahre klang bei Genelli in Empfindungen wieder, die gern die Strophen aus Göthe's Geheimniſſen zum Dolmetſch nahmen:

„Wenn einen Menſchen die Natur erhoben,
Iſt es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der ſchwachen Thon zu ſolcher Ehre bringt:
Doch wenn ein Menſch von allen Lebensproben
Die ſauerſte beſteht, ſich ſelbſt bezwingt:
Dann kann man ihn mit Freuden Andern zeigen
Und ſagen: das iſt er, das iſt ſein eigen!"

Seine Waffe war ſein Schaffen. Genelli's Werke ſind in noch höherem Grad als bei Anderen Selbſtbekenntniſſe, auch wo er nicht eigen erfundene Fabeln behandelt oder gar von ſich ſelber erzählt. Denn er hat niemals etwas Anderes gemacht, als was er zu geſtalten ſich getrieben und gezwungen fühlte. Ueberſchaut man die ungeheure Zahl ſeiner Kompoſitionen ſo iſt eine durchgehende Gattung deutlich. In der Wahl ſeiner Stoffe gehört er vielleicht zu den vielſeitigſten Künſtlern, die je gelebt haben, aber niemals verliert er ſich an den Stoff, und ohne irgend wie ſich abſichtlich vorzudrängen, iſt der Künſtler doch an allen ſeinen Bildern das eigentliche Bild. Kein einziger Gegenſtand könnte von einem Andern ebenſo dargeſtellt werden. Dieſer Individualität ſeiner Gebilde entſpricht die durchweg gleichartige Lebensluft. Ob er eine Epiſode aus dem alten oder dem neuen Teſtamente zeichnet, ob er dem Dante folgt oder als Künſtler und Poet zugleich ſelber Charaktere und Schickſale erfindet, mit denen er in die verſchiedenſten Welten ſchweift, die Sprache, in der er redet, iſt immer Mythologie. Auf den Theatern ſprach man früher bei Dramen, welche ſich in den allgemeinen typiſchen Vorausſetzungen einfachſten dramatiſchen Lebens bewegten, von einer idealen Zeit; es iſt dieſelbe, in der die Geſtalten Genelli's leben. Es giebt ſchlechterdings keinen modernen Künſtler, der ſo wenig von Weltverhältniſſen und Weltformen der Gegenwart oder überhaupt irgend einer geſchichtlichen Wirklichkeit abhängig wäre, wie er. Was er bietet iſt hiſtoriſch im innerlichen Sinn, es ſtimmt blos mit ſich ſelbſt, aber auch vollkommen überein. Seine Männer und Frauen ſind Bürger in einer Welt, die uns ganz klar vorgeſtellt wird und die darum nicht weniger wirklich iſt, weil ſie lediglich in der Phantaſie des Künſtlers exiſtirt.

Die Frage, ob Genelli etwas Nationales in ſeiner Kunſt ausprägte, beantwortet ſich von ſelbſt. In ſeinem Empfinden, in Haß und Liebe war er ein Deutſcher. Nicht wie viele Künſtler lebte er mit dem Behagen der Gleichgiltigkeit gegen fremde Intereſſen in Nirgendheim; blieb auch der Kern ſeines Weſens blos der Kunſt gewidmet, ſo verſchloß er ſich doch keinem Menſchlichen. Mit ſcharfem Blick orientirte er ſich in der Literatur, ſein Gedächtniß in dieſem Bereich entſprach der Schärfe des Malerauges, ſeine allgemeine Bildung war nicht gering und ein bewußt proteſtantiſches Gepräge in ihr unverkennbar; ſelbſt die Politik verfolgte er fortwährend mit Theilnahme; er hat in den achtundvierziger Stürmen der Münchener Kunſtgenoſſenſchaft mit Entſchloſſenheit das Banner gehalten — gewiß als ſchönſter Fahnenträger dieſer Aera — und nie verloſch in ſeiner Bruſt das ſtolze Gefühl,

Digitized by Google

ein Preuße zu ſein; aber als Künſtler kannte er nicht Freien und Freienlaſſen, da war ihm Nationalität, Vaterland und Grundrecht nur die Schönheit. Blos inſofern konnte man ihn auch hier einen Deutſchen nennen, als er ſich ganz und gar an ideales Daſein zu entäußern, ſeine Empfindung ins höchſte Pathos erheben, ſeine Formenbildung zur Klaſſicität hinanzuläutern vermochte, ohne die Eigenart ſeiner Natur, den Pulsſchlag ſinnlichen Lebens, die Wahrheit der Erſcheinungswelt im Aether zu verlieren. Sucht man aber nach der Familienähnlichkeit ſeiner Geſtaltungen mit Charakteren der geſchichtlichen Welt, ſo fühlt man den Hauch der neuvermenſchlichten Antike, wie er uns aus der italieniſchen Renaiſſancezeit entgegenweht, und redeten ſeine Geſtalten, wir würden die Sprache der Terzinen des göttlichen Gedichtes und der Sonette Michelangelo's vernehmen.

Bei jedem Künſtler intereſſirt uns ganz beſonders der Entwicklungsgang. Auch Genelli iſt nicht völlig ſtabil geblieben, aber wie ungleich weniger unterſcheiden ſich bei ihm einzelne Perioden, als bei irgend einem anderen Modernen! Nirgends iſt ein Bruch oder ein Sprung erkennbar, ja die chronologiſche Ordnung ſeiner Werke, die er nur in ſeltenen Fällen mit einer Zeitangabe verſah, bietet zuweilen die größte Schwierigkeit. Bezeichnend iſt, daß faſt die Hälfte ſeiner Kompoſitionen bis in die Jahre des römiſchen Aufenthaltes zurückweiſt. Im Ganzen gewinnt man faſt nur den Eindruck der Entwickelung in die Breite, ſo unverändert blieb ſein künſtleriſches Wollen ſich ſelbſt getreu. Darum können hier auch wenige Beiſpiele genügen, um Gattung und Folge ſeiner Produkte zu charakteriſiren. — Außer einer großen Zahl einzelner Darſtellungen z. B. dem oben erwähnten Bilde „Simſon und Delila" dann den beiden nachmals in veränderter Geſtalt für Schack gemalten reichen Kompoſitionen „Raub der Europa" und „Herkules Muſagetes bei Omphale" (dieſes in der erſten Form im Beſitz der Volkmann'ſchen Familie in Halle), ſowie den Entwürfen für das römiſche Haus, ſind auch von den großen Serien zu Homer und Dante viele Blätter bereits in Rom entſtanden. In München machte unter den Künſtlern verſchiedenſter Richtung eine Kompoſition (Aquarelle) Aufſehn, welche „Loth in Zoar" zum Gegenſtand hatte, und wovon Marggraff's Jahrbücher 1839 eine Abbildung brachten, wol die erſte, durch die ein Genelli'ſches Werk in die Oeffentlichkeit drang. Bei dieſer Gelegenheit erfuhr er warme Anerkennung und verſtändnißvolle Charakteriſtik, und es wurde nicht verfehlt, auf unverkennbare Schwächen hinzudeuten, die ſeinen Bildern ſchadeten. So die ſeltſame breite Bildung der Fuß- und Handgelenke, welche Merkmal aller frühen Figuren des Meiſters iſt und ſich wol aus ſeiner individuellen körperlichen Beſchaffenheit erklären mag, wie denn faſt alle Geſtalten Genelli's die größte Aehnlichkeit mit ihrem Urheber haben. Das Publikum, welchem, was ſchon Dürer bemerkt, die Mängel eines Künſtlers ebenſo ſelten entgehen wie ihm die Stärke ſeiner Leiſtung deutlich wird, nahm die neue Erſcheinung theilnahmlos auf. Die meiſten Seltſamkeiten der Formgebung hat Genelli allmälig überwunden; Abſichtlichkeit in denſelben zu ſehen, iſt man ſchwerlich berechtigt; wie viel näher liegt es, bei einem Künſtler von ſolcher Höhe des Geſchmackes die zeitweilige Entfremdung von der wirklichen Natur anzuklagen, die eine Folge äußerer Noth war. Indeß nicht der Anſtoß an dergleichen Einzelheiten iſt es, was die Ablehnung erklärt, die er erfuhr. Die Leute gewöhnen ſich leicht, viel ſchlimmere Dinge in Kauf zu nehmen, wenn nur der Stoff intereſſirt. Wäre es ſonſt erklärlich, daß die Bewunderung für Kaulbach's Fratzen ſo lange vorhält? Aber in Genelli's Auffaſſungsweiſe und Stiliſirung ſich hineinzufinden, die ambroſiſche Atmoſphäre ſeiner Gebilde zu genießen, war zu große Zumuthung. Wahrlich ſeine Kunſt iſt weder darnach angethan noch hat ſie den Ehrgeiz, populär zu ſein, ſie iſt ariſtokratiſch wie er ſelbſt und wie alle höchſte menſchliche Leiſtung, aber die Leichtfertigkeit, womit man ſie behandelt hat, kann deshalb nicht entſchuldigt werden.

Digitized by Google

Wir wollen ihm hier keine Rechtfertigung d'outre tombe zumuthen; ſie wäre nicht nach ſeinem Sinn; Diejenigen, auf die es ihm ankam bei ſeinem Schaffen — wenn deren überhaupt ſind — haben ſeine Werke vor Augen. Die Auflehnung gegen die Geſtaltenwelt wie ſie Genelli darbietet hängt viel zu tief mit unſerm ganzen äſthetiſchen Zuſtande zuſammen, als daß die Diskuſſion im Friſchen ſobald mit ihr fertig werden könnte. Nichts Geringeres als die Vorausſetzung der großen hiſtoriſchen Kunſt, der nackte menſchliche Körper iſt das Pentagramm, an dem die geläufige Kunſtanſchauung ſtutzt. Ueber die äſthetiſche Erſcheinung des Leibes, der Gottes Tempel ſein ſoll, hat die moderne Bildung gemeinhin gar keine Erfahrungen. Läßt ſie trotzdem nicht ab, mit dem Künſtler, der ſie beſitzt, darüber zu rechten, ſo beweiſt dies eben, daß nicht die Behandlung, ſondern die Sache gemeint iſt. Wenn man die oft nicht genügend ausdrucksvollen Köpfe in Genelli'ſchen Kompoſitionen tadelt, warum verſchließt man das Auge dagegen, daß ſeine Menſchen immer als Ganzes Phyſiognomien ſind? Und wenn man Uebernatur und Gewaltſamkeit in ſeinen Motiven findet, wo iſt denn unſer Maaßſtab für die freie Geberde göttlich geſunder, harmoniſch begabter Weſen, die unſre Phantaſie nichtsdeſtoweniger fordert?

Mit dieſen wenigen Antwortfragen ſoll keineswegs geläugnet ſein, daß viele Unvollkommenheiten bei Genelli vorkommen. Mit ſeinen Gewändern iſt er ſelbſt nur ſelten zufrieden geweſen, — „die Lumpen geniren mich!“ war ſein ärgerliches doppelſinniges Wort, wenn er mit Bildern der routinirten Stoffmalerei die eigenen verglich. In ſeinen Köpfen ferner macht ſich in beſtimmter Periode allerdings eine gewiſſe maskenartige Starrheit bemerklich, an der wenig geändert wird, wenn man ſich ſagt, daß die Abſicht, nur die Geſammterſcheinung gleichſam als Geſicht zu behandeln, ſie verſchuldet. Aber welchen Reichthum von Grazie, welche Rhythmik des Linienfluſſes, welche Hoheit und Freiheit der Empfindungen und ihres Ausdruckes, welche Fülle innerer Harmonie geben ſeine Bilder. Sie predigen eindringlich, daß die ſchöne Sinnlichkeit nicht die geringſte unter den Würden des Menſchen iſt, welche zu bewahren dem Künſtler gebührt. In dieſer Eigenſchaft verſtanden und genoſſen zu werden dürfen ſie als ihr erſtes Recht in Anſpruch nehmen.

Noch über einen Punkt, der an Genelli's Kompoſitionen oft getadelt worden, thut Verſtändigung noth. Es iſt der Vorwurf, daß er ſich zu viel auf Allegorie einlaſſe. Allerdings haben wir zahlreiche Bilder von ihm, in welchen er Weſen zeichnet, die Ideen bedeuten; aber wer ſie unbefangenen Auges beſchaut, muß empfinden, wie ſehr dieſelben für den Genuß der Sinne, nicht für die Mühe des Sinnens geſchaffen ſind. Niemals wird man den Schwerpunkt außerhalb des Bereiches der Erſcheinung verlegt finden, niemals kommt es ihm dabei auf irgend Etwas Anderes als auf das an, was man mit dem Auge begreift. Es iſt Jedem überlaſſen, ſich nach eigenem Geſchmack die Wirkung zu ſteigern oder zu verderben, indem er über einzelne Beziehungen grübelt, — der Künſtler ſelbſt aber beanſprucht nur das Recht, ſeine Erzeugniſſe zu taufen. Mag ſich Genelli oft in den entlegenſten mythologiſchen Gebieten ergehn, — und es iſt nicht Eitelkeit, ſondern Ueberfülle an eigenem Beſitz, was ihn antreibt, die Heerſtraße zu meiden, — ſein Aperçu iſt immer durch und durch äſthetiſch.

Auf ſolchen einſamen Pfaden geſellen ſich ihm dann Geſtalten und Scenen wie jenes oft von ihm wiederholte Bild der Dryade, die Panthern und Amoretten zuſchaut, oder wie die andere in ihrer Einfachheit ſo großartige Waldidylle, welche das Anfangsbild über dieſen Zeilen wiedergiebt: Eros ſchlummert im Eichenhaag, das Licht der Fackel hat eine hungrige Löwin herbeigelockt, aber den Gott witternd ſchleicht ſie ſcheu vorüber. Niemand unter den Modernen hat den Stil der Thiernatur ſo ſchön und ſo gewaltig erfaßt, wie Genelli. Begeiſtert konnte er von den poetiſch nothwendigen Gattungen reden, und wie er ſie belauſcht

Digitized by Google

wie er die einseitige Verkörperung der Leidenschaft in ihnen zum Ausdruck bringt, das zeigen die Bilder, in denen er Panther, Löwen und Rosse als Genossen menschlicher Kraft und Ueppigkeit, Adler, Raben, Schwäne und Tauben als bedeutsamen Schmuck oder als still beredte Symbole verwendet und in seinen Centauren, Satyrn und Faunen die elementare Urkraft in wilder Schönheit austoben läßt. —

Großes Gewicht legte Genelli auf den Vortheil, seine Motive sich selber zu erfinden. So hoch die Weisheit der Wahl, die Prägnanz des Ausdrucks, die künstlerische Abrundung zu schätzen ist, die seine Illustrationen zu Homer und Dante auszeichnen, (jene 1844 bei Cotta, diese, erst ebendaselbst, dann 1865 neu bei A. Dürr in Leipzig erschienen), — er fühlte die Ungunst der Aufgabe, bildnerisch wiederzugeben, was bereits in einer anderen Kunstform vollendet ausgesprochen war. Wem eine solche Welt großer Gedanken und Erlebnisse im Busen wohnt, fühlt sich als bildender Künstler recht frei erst dann, wenn er sich seine Stoffe selber gestaltet. So Genelli, indem er die Darstellungen „aus dem Leben einer Hexe"*) und „aus dem Leben eines Wüstlings"**) zeichnete. Es sind cyklische Bildergedichte in einem Sinn, der an Hogarths gemalte Zeitnovellen erinnert, in einer Form aber, die völlig originell ist. Nicht eine eigentliche Hexengeschichte bildet das Motiv des ersten Cyklus; diese Volantin Genelli's ist eine Art weiblicher Faust, die mit unbändigem Trieb geschlagene Seele, deren Geschick in der Poesie der Sünde aufgeht: ein Gebild mittelalterlicher Mythologie in der Formsprache der Antike geläutert, durch die menschlich-christliche Idee der Liebe gelöst, — das ist, was der Malerpoet in diesen ergreifenden Blättern versinnlicht. — Das Leben des Wüstlings, eine Dichtung nach Motiven der Don-Juan-Fabel bildet die Parallele dazu. Als Tragödie des männlichen Leichtsinns läßt es das Frevelspiel eines Phantasten mit Gott und Welt, den Kampf der Laster um den Menschen vor unseren Augen vorüberschreiten. Die ganze Gewalt des Bösen ist in diesen Bilderdramen zum Ausdruck gebracht, aber besiegt durch Enthüllung in dämonischer Schönheit und durch den Gegensatz des Reinen und Erhabenen. Als poetische Selstbekenntnisse des Urhebers angeschaut mahnen sie an das Dichterwort: wer das erfuhr, giebt keinem Irdischen Rechenschaft. —

Aus dem Bannkreis dieser erschütternden Monologe treten wir gern vor die episch-gelassenen Scenen, die uns andere seiner Werke bieten. Eine solche Reihe, zum Theil für Baron Sina in Wien in Aquarell ausgeführt, bilden die Kompositionen: „Homer unter seinen ionischen Hörern," „Aesop Fabeln erzählend," „Sappho griechischen Frauen ihre Hymnen singend," „Apoll bei den Hirten durch seine Kunst den Gram beschwörend," endlich eine der spätesten Arbeiten: „Sisyphus vom Todesgott entführt," welche diesen Blättern in verkleinerter Kopie beigefügt ist***). Die hier benutzte Sage erzählt von dem schlauen Könige von Ephyra, er habe den Todesgott, der zu ihm gesandt worden, überlistet und in Fesseln geschlagen — eine Episode, die der Künstler ebenfalls in einer herrlichen Gruppe komponirte. Ares aber befreit den Seelenbändiger, damit er die Botschaft doch bestelle. Sisyphus nun gibt sich im Wahne der Sicherheit den Freuden des Gelages hin: da eilt durch den festlichen Saal des ungebetensten Gastes lautloser Schritt; von der Seite des Weibes, aus der Mitte der Genossen, vom Rande des Bechers entführt er das Opfer; leise nur wie der Arzt am Pulse der Hand faßt der düstere Jüngling den erlesenen Mann, aber das Blut erstarrt ihm, der Fuß versagt und er scheidet seufzend mit brechendem Auge

*) Gest. von Merz und Gonzenbach. Verl. von Buddeus und Weigel.

**) Lith. von G. Koch. Verlag von F. A. Brockhaus.

***) Nach dem im Besitze des Herrn Börner in Leipzig befindlichen Karton gestochen von Th. Langer. Eine ausgeführte Zeichnung davon befindet sich in der Akademie der Künste zu Wien.

Digitized by Google

[illegible] VOM TODE [illegible] ENTFÜHRT

[illegible]

T. [illegible] sculpt.

Verlag von [illegible] Leipzig

Digitized by Google

noch ein Mal ſein Glück überſchauend. Wie der Chor in griechiſcher Tragödie ſieht ihn die Schaar der Gäſte entſetzt verſchwinden.

Wer Genelli gekannt und ſeine letzten Jahre mit ihm durchlebt hat, den mag das Bild wie Gleichniß auf ſein eignes Geſchick ergreifen. Auch ihm, dem ſtrotzend kraftvollen Manne ſchien der Tod gebändigt; wer konnte ihn ſehen auf der Höhe des Alters ohne der Hoffnung froh zu werden, ihm ſei das vollſte Maaß irdiſcher Tage gemeſſen? Unwillig iſt auch er hinweggegangen und ſchaute verlangend zurück. Und er hatte Grund dazu. Denn der Abend hat ihm die Stunden wiedergebracht, die ihn reizte verweilen zu ſehen, und was ſeine Jugend ſchmerzvoll entbehrt, deſſen war ihm Fülle gekommen im Alter.

Nie ſolange ſeiner gedacht wird, ſoll vergeſſen werden, wer ihm das letzte Behagen und die Luſt nachhaltiger Thätigkeit bereitet. Auf Preller's Hinweis, des treuen Freundes, der ſchon einmal, wenn auch ohne Glück, eine entſcheidende Veränderung in Genelli's Leben bewirken half, rief ihn der Großherzog Karl Alexander 1859 nach Weimar. Was er ihm bot, war ein beſcheidenes Loos, aber es iſt in ſeiner Wirkung überaus ſegensreich geweſen und hat ſich zur Muße des Prytanen verklärt. In Weimar erſt lernte der Künſtler ein harmoniſches Daſein kennen. Dazu gehörte vor allem freie planmäßige Thätigkeit. Sie war das Vermächtniß der Stadt, aus welcher er ſchied. Die Bewunderung und Munificenz eines edelſinnigen, für hohe Kunſt begeiſterten Mannes, des Freiherrn von Schack, verſchaffte ihm die Möglichkeit, ſich an einer Reihe von Werken zu bewähren, in denen er zum erſten Male die vollen Wirkungmittel der Malerei vereinigte. Wer im ſechzigſten Jahre beginnt, ſich mit der Oeltechnik vertraut zu machen, wird lebenslang geübte Routiniſten nicht einholen, ſelbſt wenn die ſonſtige Tendenz das gleiche künſtleriſche Ziel vorausſetzen ließe. Niemand lehnt ſich gegen den Satz auf, daß in der großen Kunſt das Kolorit die nothwendige Folge der wahren Zeichnung ſei, und doch galt unter den Adepten des Faches ein „Gemälde" von Genelli für eine Unmöglichkeit. Der Künſtler hat darauf verzichtet, Ungläubige zu überzeugen, die an ſeinen bisherigen Leiſtungen in der Farbe blind vorübergegangen waren, aber was dieſe beſagen, rechtfertigt die treffende Frage, mit der ein geiſtvoller Vertheidiger Genelli's den Unglimpf von deſſen Oelbildern abwehrte, noch ehe ſie vorhanden waren*): „wer ſo zeichnet wie Genelli wird ſchwerlich malen wie Tizian; warum aber zweifelt man, daß er malen werde wie Genelli?"

In der That, die ſechs in Weimar vollendeten Oelbilder, welche die ſchöne Sammlung des Freihern von Schack in München bewahrt, ſpiegeln bei ihrer großen Verſchiedenheit unter einander Genelli's Originalität auf überraſchende Weiſe ab. Auf Vortrag und Handwerk angeſehen haben ſie Weſentliches mit Fresken gemein: das Licht meiſt nur als Helle, nicht als Glanz behandelt, das Einzelne ſcheint einzeln gemalt und für ſich fertig gemacht zu ſein, eine Manier, welche die Geſammtwirkung unmöglich machen würde, wäre nicht trotzdem durch Abtönung des Grundes oder durch häufigere Anwendung gleichartiger Farben eine ganz individuelle Lokalſtimmung hervorgebracht, die zuweilen etwas Monotones hat, meiſt aber eine Weihe und Erhabenheit des Eindrucks erzielt, welche von allem Bekannten abſticht. Und merkwürdig, wie mannichfaltig nüancirt dieſe Bilder ſind. Die Kompoſitionen gehören zu den bedeutendſten und reichſten, welche Genelli geſchaffen. Die erſte „der Raub der Europa", ein hinreißendes Scherzo der Götter voll Liebesſeligkeit und Jubel, ſtrahlt in ſo kräftigem Kolorit, ſo warmem Incarnat und ſo energiſcher Belichtung, daß es ſich auffällig von allen andern losſetzt, wozu das beſchleunigte Tempo des Vorgangs und die ent-

*) Deutſches Kunſtblatt 1855 Nr. 10.

Digitized by Google

ſprechend flackernde Linienführung noch beitragen. Voll feierlicher geſättigter Pracht, beherrſcht von gelbem Timbre der Lokaltöne iſt das zweite Bild „Herkules bei Omphale," ein Hymnus ruhevollen Genießens, der grau in grau gemalte Fries darunter, die Heimholung Ariadne's, wol das Vollendetſte an Modellirung, was wir von Genelli beſitzen. Dieſem am nächſten kommt das vierte in der Reihe, die dramatiſch bewegteſte Kompoſition des Meiſters, in allen Zügen das männlich ernſte Wiederſpiel des Europa-Raubes: Dionyſos mit ſeinem bunten Gefolge wird im Edonerland vom König Lykurgos überfallen und beſiegt und von Thetis aufgenommen, ein Schlachtgetümmel mit Roß und Wagen, Kriegern und Mänaden, gruppenreich und in allem Wirrſal klar, von einer innern Harmonie der Maſſenvertheilung und Einzelmotive, wie die großen Cinquecentiſten ſie kaum übertreffen, das Ganze gebändigt und geſammelt durch Farbenakkorde, die an's Kalte ſtreifen, und durch äußerſte Mäßigung im Individualiſiren der Lokalfärbung.

Dazwiſchen ſteht in ganz abweichender Haltung, melancholiſch, licht und in ungünſtig gebrochenen nahverwandten Tönen kolorirt die „Verheißung der Engel an Abraham." Die Wahrnehmung, daß die altteſtamentliche Sprache für Genelli kein geläufiges Idiom war, beſtätigt ſich hier in der Farbenwahl, die eine gewiſſe Unentſchloſſenheit nicht überwindet, welche durch den Maaßſtab der Figuren noch auffälliger wird. Es darf unbedenklich als ein Irrthum des Künſtlers bezeichnet werden, daß er in letzter Zeit gern lebensgroß malte. Keine Frage, daß ſeinen Erzeugniſſen gegenüber ſeine Schöpferfreude größer war, als die Geduld der Erziehung; ſie laſſen oft einen Grad von Durchbildung vermiſſen, der nicht immer im Belieben des Künſtlers ſteht, und dergleichen Mängel müſſen mit der Ausdehnung des Maaßes empfindlicher werden. Intereſſant iſt an dem Bilde des Abraham beſonders der ceremoniös verhaltene Ausdruck, womit die Stimmung der bibliſchen Mythologie angeſtrebt wird. Der Typus der Engel hat hier nicht das Herkuliſche, was Genelli ſonſt ſeinem Jehovahboten zutheilt, aber ſie haben auch Nichts von der Süßlichkeit des Zwitterthums. Die Wirkung von Kompoſition und Geſammtfarbe hat etwas Reliefartiges, und darin ähnelt es dem fünften Bilde, „Bacchus unter den Muſen," das überdies als aufgeſpannter Teppich — urſprünglich, wie wir wiſſen, zum Deckenſchmuck beſtimmt — durch 4 Zwickelſtücke mit laufendem Ornament eingerahmt iſt; aber über das Ganze iſt trotz der Anmuth der Motive eine orphiſche Ruhe ausgebreitet, welche mit geheimnißvoller Macht anzieht. — In noch höherem Grade iſt dies bei dem letzten ſeiner Gemälde der Fall, dem „Theatervorhang," worauf im Mittelfelde die göttlichen und die dämoniſchen Mächte des menſchlichen Gemüthes verſinnbildet ſind, welche das Drama beherrſchen, ſeitlich umſchloſſen von Ornamentpilaſtern, zu Füßen eine Predelle mit dem bunten Völkchen theatraliſcher Charaktermasken. Wie Gewitterſchwüle umhüllt der graue Füllton des mächtigen Tuches die aufgewebten Gruppen heroiſcher Weiber und Huldinnen des Lichts.

Das letzte vom Baron von Schack bei Genelli beſtellte Bild „Bacchus unter den Seeräubern, die er in Delphine verwandelt" blieb unvollendet. Der Karton, bis auf ein Stück des Vordergrundes fertig, ſchmückt das neue Muſeum zu Weimar. — Ueber der Arbeit ereilte in ſchnellen Schlägen erſt häusliches Unglück, der Tod des einzigen Sohnes, dann eigenes Siechthum den nervigen Mann. Am 13. November des vorigen Jahres erlag er.

Das Aſyl in Weimar hatte eine edle Ruhe, eine Abklärung und Milde in ihm gezeitigt, die mit unwiderſtehlichem Zauber wirkten. Adel und Ritterlichkeit, Gradſinn und geſellige Anmuth machten ihn zu einem verehrten Haupte in all den verſchiedenen Kreiſen, die er berührt hat. Löſte der Wein die Laune — und er liebte die Spende des Gottes mit anakreontiſcher Leidenſchaft —, dann troff ſeine Rede von großen Gedanken und reiner Geſinnung; aber der Grundzug ſeines Weſens war Ernſt und eine gewiſſe Schwermuth, wie

Digitized by Google

ſie aller Schönheit inne wohnt. Er gehörte zu den ſtarken Naturen, welche des Glaubens an die Unſterblichkeit entrathen können, und die doch zu verſtehen unmöglich iſt, ohne ſie ewig zu denken. Mit Weihegefühl blicken wir zurück auf „dieſes Leben, das — wie über Hans Chriſtian geſagt, aber auch von Bonaventura giltig iſt — in allen Bewegungen trotz ſeiner Gebundenheit höchſt frei, in ſeiner Freiheit geregelt und hierin wieder ſo wenig geſucht und ſo fern von allen Kleinlichkeiten iſt, daß es vielmehr einen höheren Stil und etwas Grandioſes gewinnt, nicht durch die äußeren Situationen, wohl aber durch den Charakter".

Leipzig im Herbſt 1869.

Digitized by Google

Meisterwerke der Braunschweiger Galerie.

In Radirungen von **William Unger.**

XIV. Die Verkündigung der Geburt Christi. Oelgemälde von Adriaen van Ostade.

0,67 M. hoch, 0,55 breit.

Wenn wir die Zeit bestimmen sollen, in welcher wir den Umschwung der holländischen Malerei unter Rembrandt's Einfluß als vollendet ansehen können, so möchte etwa das Jahr 1640 diesem Zeitpunkte am meisten entsprechen.

Freilich sehen wir bereits im Jahre 1630, in dem Jahre, wo Rembrandt sich zuerst in Amsterdam niederließ, einen G. Dov, W. de Poorter, S. Koninck, J. de Wet, J. G. Vliet um den Meister sich versammeln, und in den folgenden Jahren bis etwa 1640 traten die bekanntesten Schüler Rembrandt's: Eeckhout, Bol, Flinck schon als selbständige Meister aus Rembrandt's Atelier hervor. Aber der Sieg der neuen Kunst ist erst vollendet mit ihrer Einbürgerung in Haarlem, welches unter der Leitung des F. Hals zum Mittelpunkte der holländischen Malerei erwachsen war. F. Hals, der als Maler in der älteren holländischen Schule und nächst Rembrandt überhaupt unter den Holländern den ersten Rang einnimmt, der als Lehrer sogar dem Rembrandt ebenbürtig zur Seite steht, scheut sich nicht, der neuen gewaltig packenden Kunstrichtung sich hinzugeben, und das erste und schönste Zeichen dieser Anerkennung ist das prächtige Regentenstück des Meisters vom Jahre 1641, jetzt im Museum zu Haarlem aufgestellt, welches Vosmaer „la prophétie des Syndics de Rembrandt" nennt.

Gleichzeitig, ja zum Theil schon etwas früher hatte sich auch in der Schule des F. Hals diese Umgestaltung vollzogen: die neue dramatische Auffassung, der Reiz der Farben und das magische Helldunkel in Rembrandt's Bildern waren unwiderstehlich. Wie beliebt, wie allgemein verständlich in dieser Zeit Rembrandt's neue Auffassung und Schilderungsweise der biblischen Geschichte war, dafür ist ein treffender Beweis die eigenthümliche Erscheinung, daß mehrere der bedeutendsten Maler des Genre, wie der Landschaft und des Thierlebens, bei der ersten Bekanntschaft mit Rembrandt's historischen Werken zur direkten Nachahmung oder zur Schöpfung ähnlicher und im gleichen Geiste aufgefaßte Werke hingerissen wurden.

Eins der interessantesten Beispiele dieser Art reproducirt uns die vorliegende sehr gelungene Radirung nach einem Gemälde der Braunschweiger Galerie: einer „Verkündigung an die Hirten" von Adriaen van Ostade.

Jedem, der mit Rembrandt's Radirungen einigermaßen vertraut ist, wird wohl bei der Betrachtung dieses Blattes unwillkürlich die bekannte Radirung des Meisters in das Gedächtniß gerufen, welche denselben Gegenstand behandelt. Denn in der That liegt hier nicht nur dieselbe Darstellung vor, sondern sie ist auch in ganz ähnlicher Weise wiedergegeben: Ostade hat hier in freier Weise jenes geistreiche Blatt Rembrandt's reproducirt, welches zu ähnlichen Wiederholungen einen G. Flinck, einen Ph. Wouwerman, B. Cuyp und C. Sahstleven begeistert hat.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Charakteristisch für Ostade's Kunstrichtung sind, bei aller Aehnlichkeit, die wenigen Veränderungen, welche er gemacht hat: Rembrandt's Radirung, die aus dem Jahre 1634 datirt ist, hat, wie auch ein fast übereinstimmendes kleines Rundbild des Meisters aus dem Jahre 1630, welches sich im Privatbesitz zu Paris befindet, und das vielleicht mehr noch als die Radirung dem Ostade zum Vorbilde gedient hat, — sich streng an den biblischen Text gehalten, wie wir dies stets bei ihm bemerken. Die Worte der Bibel: „Und siehe des Herrn Engel trat zu ihnen und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie, und sie fürchteten sich sehr" giebt uns der Meister in jenem Gemälde wie in der Radirung verkörpert wieder. Die plötzliche Erscheinung des von himmlischem Glanze umstrahlten Engels hat Verwirrung unter Hirt und Heerde gebracht: ängstlich drängen und stoßen die Kühe sich vorwärts, laut blökend sprengen die Schaafe auseinander, von den Hirten wetteifern die Einen mit ihrer Heerde in jäher Flucht, Andere haben sich betäubt zu Boden geworfen, nur Wenige haben die Worte des Engels vernommen: „Fürchtet Euch nicht, — denn Euch ist heute der Heiland geboren," und haben sich andächtig zu der himmlischen Erscheinung gewendet. So ist hier Alles Leben und Bewegung!

Auch Ostade hat den Moment der plötzlichen Erscheinung des himmlischen Boten wiedergegeben: in einer Glorie von Cherubim erscheint der Engel des Herrn von einem weißen Gewande umflossen und von dem überirdischen Lichte umstrahlt, das sich durch die dichten Wolken Bahn bricht und in der nächtlichen Landschaft die Hütten der Hirten grell erleuchtet. Aber diese plötzliche Lichterscheinung äußert auf Hirten und Heerden nur geringe Wirkung. Gemüthlich wiederkäuend stehen oder liegen die Kühe und anderes Vieh neben den Hütten; von den Hirten liegen noch einige im tiefen Schlafe, wie sie vielleicht am Abend vorher im Rausch niedergesunken sind, ein anderer reibt sich erwachend die Augen. Wahrhaft ergriffen ist nur ein alter Mann, der andächtig betend auf das Knie gesunken ist, während neben ihm sein Hund in hündischer Weise seine Entrüstung über die nächtliche Störung durch heftiges Bellen ausdrückt.

Der Darstellung das wahrhaft historische, das religiöse Moment abzugewinnen, durch dramatisches Leben und geistigen Ausdruck die gewöhnlichen Formen zu adeln, das ist Ostade nicht gelungen; das ist aber aber auch in der That vollständig nur Rembrandt allein gelungen! Wohl aber ist es Ostade geglückt, sich Rembrandts magisches Helldunkel anzueignen und die Handlung dadurch zu koncentriren; der günstige Einfluß des großen Meisters zeigt sich auch in der Art des Vortrages: in der leichten zeichnenden Manier, in dem dünnen Farbenauftrage in den Schatten und dem starken Impasto in den Lichtmassen. Auch den braunen Gesammtton hat Ostade aus Rembrandt's Bildern entlehnt, während seine seltenen Bilder der ersten Epoche den kühlen grau-blauen Ton der Hals'schen Schule tragen. Die Schwere und Undurchsichtigkeit dieses Tones, der hier noch nicht, wie in den späteren Bildern seit dem Jahre 1640, zu einem selbständigen warmen goldigen Tone verarbeitet ist, läßt mich in Verbindung mit der, Ostade's Richtung so widersprechenden Wahl eines biblischen Gegenstandes vermuthen, daß wir hier einen der ersten, vielleicht den ersten Versuch Ostade's haben, sich Rembrandt's Weise zu eigen zu machen. Danach würde das Bild seiner Entstehung nach etwa in das Jahr 1638 oder 1639 zu setzen sein.

Der schönste Erwerb aber, den Ostade aus der Berührung mit Rembrandt's Werken gezogen hat, ist seine tief gemüthvolle Auffassung, jenes „Gefühl der Anheimelung", das uns auch dann ergreift, wenn Ostade — wie so häufig — seine Scenen aus den niedrigsten Schichten des Volkes nimmt, und welches sich bei ihm mit jener treffenden Charakteristik und dem köstlichen Humor paart, der ihm aus der Schule des Frans Hals für immer eigenthümlich geblieben ist.

W. Bode.

Digitized by Google

Die internationale Kunstausstellung in München.

I.

Einleitendes. — Anordnung, Umfang und Gesammtcharakter der Ausstellung. — Der Katalog. — Die Historienmalerei der Deutschen und Franzosen.

Die Münchener haben alle Ursache, mit den Erfolgen ihres Ausstellungssommers zufrieden zu sein. Im Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek, wo die Gemälde der alten Meister ihr zeitweiliges Unterkommen fanden, spricht man bereits von beträchtlichen Ueberschüssen. Dazu war der ideelle Erfolg dieser Ausstellung ein über jede Erwartung günstiger. Ob im Finanzministerium des Glaspalastes ebenfalls die Chancen so günstig stehen, wissen wir nicht und möchten es fast bezweifeln.

Der Ruhm, die erste große internationale Ausstellung auf deutschem Boden veranstaltet zu haben, war nicht so leichten Kaufes zu erringen. Als auf den Wink der Münchener Künstlerschaft sich der halbe Pariser Salon in Bewegung setzte, lag darin zwar ein ehrenvolles Zeugniß für den guten Ruf, den sich die bayerische Hauptstadt und ihre Schule in Frankreich errungen. Aber schon etwas bedenklicher wurde die Sache, als dann auch die Marmorbrüche von Sessa und Carrara in's Wandern kamen und in Folge dessen der Posten „Transportspesen" im Buche des Ausstellungskomité's ungefähr die gleiche Höhe erreichte wie die Kistenberge im Vestibül des Glaspalastes. Indessen das Alles und selbst ein wirkliches Deficit läßt sich am Ende verschmerzen, wenn es nur nicht an jener Anerkennung fehlt, welche die herbeiströmende Menge kauflustiger Fremder, das bereitwillige Echo der Tageskritik und schließlich ein stets willkommener Blüthenregen bunter Bändchen und Kreuzchen, von fürstlicher Huld gespendet, auch diesem unter Sorgen und Mühen zu Stande gekommenen Unternehmen reichlich haben zu Theil werden lassen.

Die ernste Würdigung der Sache freilich hat mit allen solchen mehr oder weniger äußerlichen Erfolgen nichts zu schaffen. Erfüllt von dem hohen, idealen Berufe der Kunst, sucht sie dem Wesen dieser ephemeren Erscheinung, wie jeder ähnlichen, welche der Tag bringt, vergleichend und prüfend gerecht zu werden. Sie schmälert weder den Urhebern des Werkes den ihnen gebührenden Dank, noch verkennt sie den reichen Segen geistiger Anregung und Förderung, welche vor Allem der Ausstellungsort selbst und die dort schaffende rührige Künstlerschaft aus dem Zusammenfluß von so viel Schönem und Neuem zweifellos schöpfen werden. Die Kritik, wie wir sie verstehen, hat sich an das Allgemeine zu halten, an die großen, gemeinsamen Aufgaben der Kunst, nicht an lokale Gesichtspunkte und Interessen. Denn sie muß sich sagen, daß der Sinn und die Bedeutung der internationalen Ausstellungen nur darin liegen kann, uns von dem Stande der Kunst in unserer Zeit im Großen und Ganzen eine Vorstellung zu geben. Es ist bemerkenswerth, daß das Interesse an solchen geistigen Wettkämpfen der Nationen alle früheren beschränkteren Unternehmungen auf diesem Gebiete mehr und mehr zu verdrängen beginnt. Zehn Jahre früher erscholl in Deutschland der Ruf nach historischen Ausstellungen streng nationaler Art. In dem Bewußtsein, daß die deutsche Kunst den zu Anfang des Jahrhunderts begonnenen Kreislauf im Wesentlichen beendet habe, wollte man auf die durchmessene Bahn zurückblicken, um aus der Fülle dieser stolzen Selbstanschauung Muth und Klarheit für die Zukunft zu schöpfen. Das war die leitende Idee der

Digitized by Google

deutschen historischen Ausstellung des Jahres 1858. Sie bezeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte der vaterländischen Kunst, und wir brauchen nur zwischen ihr und der gegenwärtigen Münchener Ausstellung einen Vergleich zu ziehen, um uns der veränderten Lage der Dinge bewußt zu werden. Damals Beschränkung auf die nationale Kunst, aber Zurückgreifen bis zum Ursprung ihrer modernen Geschichte. Jetzt Ausdehnung auf die Gesammtproduktion aller Kunstvölker der Gegenwart, aber ohne principielle Berücksichtigung der historischen Entwickelung. Damals ein innig verkettetes, einheitlich gefärbtes Nacheinander. Jetzt ein lose zusammengefügtes, buntes Nebeneinander. Das ist der Grundunterschied der beiden Münchener Ausstellungen.

Wie mannigfach bildend und lehrreich der jetzt üblich gewordene Modus werden kann, haben die Weltausstellungen der zwei letzten Decennien dargethan. Allein die erste und wichtigste Bedingung des Erfolgs derartiger internationaler Unternehmungen ist eine planmäßig gegliederte Anordnung des Gebotenen. Ohne sie wird aus der Mannigfaltigkeit ein Chaos und aus dem klärenden und erhebenden Eindruck ein verwirrender und entmuthigender. So nahe diese Wahrheiten liegen, den Urhebern der Münchener internationalen Kunstausstellung scheinen sie entgangen zu sein. Ob die Neuheit der Sache, die Kürze der Vorbereitungsfrist, die zeitweilige Unsicherheit des ganzen Unternehmens, die Verzögerungen im Transport der ausländischen Kunstwerke und die dadurch nothwendig gewordenen nachträglichen Aenderungen in der Disposition der Räumlichkeiten an dem Uebelstande Schuld gewesen sind, lassen wir hier unerörtert: faktisch ist aber, daß die Gesammtwirkung der Münchener Ausstellung unter den Mängeln ihrer Anordnung in einem nahezu unerträglichen Grade zu leiden hatte. Als wir kurz nach dem Eröffnungstage, im Beiblatte der Zeitschrift den ersten flüchtigen Ueberblick über das Ganze gaben, trat die Gliederung nach *Schulen*, welche für internationale Ausstellungen stets die Hauptsache bleibt, noch deutlich hervor. Durch die späteren Veränderungen, Annexe und Umhängungen wurden die Grenzen der meisten Schulen völlig verwischt und der Betrachter an der Hand eines beispiellos erbärmlichen Katalogs dem mühevollen Zusammensuchen der zerstückten Glieder überlassen. Während des ganzen ersten Ausstellungsmonats laborirten die vielen Tausende der Besucher an dem unerquicklichen Zustande eines fortwährenden Provisoriums und mußten sich auf das spätere Erscheinen eines Orientirungsplanes und Namenregisters zum Kataloge, welche die Uebersicht einigermaßen erleichtern konnten, vertrösten lassen. Wir vermögen bei dieser Gelegenheit den Wunsch nicht zu unterdrücken: man wolle doch auch bei unseren deutschen Ausstellungen dem anderwärts beobachteten Usus einer *alphabetischen* Anordnung des Kataloges Folge geben. Auf diese Weise kann der Beschauer jeden Augenblick finden, was ein bestimmter Künstler ausgestellt hat, ohne erst an der Hand des Registers danach suchen zu müssen. Den Platz eines jeden Bildes giebt der Katalog hinter der Beschreibung des Gegenstandes, durch Hinweisung auf die Nummer und Wand des betreffenden Saales an; und wenn dazu, wie es bei dem Kataloge der Brüsseler Ausstellung dieses Jahres der Fall war, dann noch ein kürzer gefaßtes Verzeichniß der Kunstwerke nach *Sälen* geordnet hinzukommt, so ist der bequemen Orientirung des Beschauers jeder erwünschte Vorschub geleistet. In den französischen und belgischen Katalogen pflegt auch die Adresse und selbst Geburtsort und Schule des Künstlers angegeben zu werden: eine Höhe des Standpunktes, zu der wir, mit Rücksicht auf die idyllischen Zustände, wie sie uns in München umgaben, nicht einmal mit frommen Wünschen emporzublicken wagen. —

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Ausstellung selbst und suchen wir zunächst ihren Umfang und Gesammtcharakter festzustellen, so weist schon ein Blick auf die Ziffern des Kataloges aus, daß wir es mit einer an Zahl sehr bedeutenden Ausstellung — unsres Wissens der größten, welche bisher in Deutschland stattfand — zu thun haben. Das Ganze faßt etwa vierthalbtausend Nummern, wovon über 1600 auf Gemälde, gegen 800 auf Cartons, Aquarelle, Zeichnungen, Glasmalereien, Emails und Werke der graphischen Künste, etwa 400 auf Skulpturen, und ungefähr 600 auf architektonische Aufnahmen und Entwürfe fallen. Nach Nationen vertheilt, stehen selbstverständlich die Werke deutschen Ursprungs an Zahl weit voran und unter den Deutschen wieder die Leistungen der Münchener Schule. Von den Fremden sind nächstdem die Franzosen bedeutend zahlreicher als alle übrigen vertreten; man zählt von ihnen etwa fünfthalbhundert Nummern; ihnen

Digitized by Google

zunächst kommen Niederländer und Italiener, dann Engländer, Amerikaner, Spanier, Skandinavier und die übrigen Nationen. Sieht man auf den Gehalt und die Selbständigkeit der Darstellung und fragt, wo die entscheidenden Schläge in diesem künstlerischen Wettstreite geführt werden, so fällt der Blick sofort auf Deutschland und Frankreich. Ob die unverwüstliche Schöpferkraft unsrer Nation dem vehementen Anprall unserer westlichen Nachbarn widerstehen oder ob die weiche Receptivität, welche das deutsche Wesen ebenfalls kennzeichnet, ihnen vollends auf allen ihren Bahnen folgen werde, das ist die bange Frage, die sich an diese Ausstellung knüpft. Zur Auseinandersetzung mit Frankreich, sei sie nun freundlich oder feindlich, drängt wieder einmal das allgemeine Bewußtsein hin. Die Abwägung der Kräfte der beiden großen Nationen, soweit sie auf den verschiedenen, in der Ausstellung repräsentirten Kunstgebieten zu erkennen waren, bildet daher auch die erste und wichtigste Aufgabe, der wir uns zuzuwenden haben.

Im Gebiete der Malerei, auf dem wir zunächst die Abrechnung vornehmen wollen, steht pflichtschuldig die Historie obenan. Man versichert allgemein, ihre Zeit sei vorüber; wenn dies wahr sein sollte, die Ausstellung hätte nichts Erhebliches dagegen einzuwenden. Viel bemalte Leinwand von kolossalen Dimensionen, aber nirgends ein großer, durchschlagender Erfolg! Die ältere Generation der Deutschen ist in sehr lückenhafter Weise vertreten: Cornelius, Overbeck, Genelli, Schwind, Rahl, Schnorr, Bendemann, Lessing, Menzel u. v. A. fehlen oder müssen sich mit Nachbildungen in den Kabinetten der graphischen Künste, mit Skizzen, Porträtköpfen u. dergl. begnügen. Auch von W. v. Kaulbach ist kein fertiges Bild da: denn die oft ausgestellte „Schlacht von Salamis", deren Besprechung wir uns ersparen können, gehört in die Kategorie der getuschten Kartons. Die neuen Kreidezeichnungen des Meisters werden unten von uns gewürdigt werden. Um Kaulbach gruppirt sich eine Klasse von Münchener Meistern, welche man die kulturhistorischen Idealisten nennen könnte, insofern sie mit dem auf strenger Zeichnung beruhenden großen Styl der Komposition eine äußerliche realistische Treue in Kostüm, Architektur und allem sonstigen Beiwerk, wie es die moderne kulturgeschichtliche Wissenschaft in so wohlpräparirter Fülle darbietet, zu verbinden trachten. Wir meinen die vier kolossalen, im Auftrage des vorigen Königs von Bayern für das Maximilianeum in München gemalten Bilder: „die Hochzeit Alexander's" von Andreas Müller (genannt Komponir-Müller), Nr. 1405, „Perikles" von Philipp Foltz, Nr. 1406, „Die Hofhaltung Friedrich's II. in Palermo" von Arthur v. Ramberg, Nr. 1407, und „Die Krönung Karl's des Großen" von Friedrich Kaulbach, Nr. 1408. Das ansprechendste von diesen Gemälden ist unstreitig A. v. Ramberg's „Friedrich II.", ein reiches, anmuthvolles Bild fürstlicher Existenz, tüchtig gezeichnet und von frischem, sattem Kolorit. Aber daß wir der Darstellung ein tieferes Interesse abgewonnen hätten, können wir von ihr so wenig wie von den übrigen behaupten. Wir sind überzeugt, der liebenswürdige Zeichner der schönen Grisailles zu „Hermann und Dorothea" denkt von dieser ganzen Historie und mit ihr auch von seiner eigenen Schöpfung ebenso wie wir.

Daß es um die Vertretung der deutschen Malerei großen Styls auf der Ausstellung nicht sonderlich stand, wird man schon aus dem Bericht über die Ende August in München zusammengetretene Delegirtenversammlung der Verbindung für historische Kunst geschlossen haben. Die Versammlung hätte eigentlich in Hamburg stattfinden sollen, ward jedoch mit Rücksicht auf die Ausstellung nach München verlegt. Die Absicht hat insofern ihr Ziel verfehlt, als keines von den ausgestellten deutschen Geschichtsbildern — auch nicht aus dem Grenzgebiete der historischen Genremalerei höheren Styles — des Ankaufes für die Zwecke der Verbindung würdig erachtet wurde. Selbst E. Steinle's Oelgemälde: „Christus mit seinen Jüngern", Nr. 1552, erzielte in der Versammlung nur eine ehrenvolle Minorität, obwohl es unseres Erachtens trotz mancher Schwächen der Zeichnung und einer gewissen Körperlosigkeit der Gestalten zu den eigenthümlichsten und weihevollsten Schöpfungen der deutschen Kunst zu zählen ist. Auch Anselm Feuerbach's kolossales „Gastmahl des Platon", Nr. 1028, wäre mit in die Debatte zu ziehen gewesen, wenn nicht — so nehmen wir an — der muthmaßlich allzuhohe Preis des Werkes den Ankauf von vornherein zur Unmöglichkeit gemacht hätte. An und für sich verdient das vielbestrittene Bild schon um des hohen und ernsten Strebens, von welchem es zeugt, und um der seltenen Begabung des Meisters, dem wir die herrliche Pietà in der Galerie Schack verdanken, zum allermindesten eine respektvolle Er-

Digitized by Google

wähnung. Dem Bilde ist folgende, ohne Zweifel von dem Künstler selbst herrührende Beschreibung beigefügt: „Den Sieg des preisgekrönten Tragödien-Dichters Agathon zu feiern, sind in seinem Hause die Freunde versammelt, unter ihnen Socrates, Aristophanes, Eryximachos, Phädros und Glaukon. Während sie sich nach dem Mahle in sinnvollen und heiteren Wechselreden ergehen über die Natur des mächtigsten und herrlichsten der Götter, des Eros, erscheint, von nächtlichem Feste heimkehrend, in bacchischem Geleite der wein- und lustberauschte Alkibiades. Er kommt, den Dichter zu bekränzen, welcher ihm freundlichen Willkomm bietet." Die Darstellung des Gegenstandes, von dessen gedankenvoller poetischer Auffassung schon in diesen rhythmisch bewegten Worten ein Hauch zu spüren ist, leidet allerdings auf den ersten Blick unter der aschgrauen, monotonen Farbe, in welche sich der Meister neuerdings immer mehr und mehr hinein verirrt hat. Um dieses unansehnlichen, ja für viele Beschauer gradezu abstoßenden Gesammttones willen gehen Tausende an der mächtigen Komposition mit dem Ausdrucke mitleidiger Verwunderung vorüber. Doch gemach! Vergleicht nur einmal diese freilich etwas ungewaschenen Philosophen, Lebemänner und Poeten in ihrer zwar derben, aber geisterfüllten Wirklichkeit mit den leblosen Schemen unserer hergebrachten Geschichtsmalerei, von denen wir einige Hauptvertreter oben genannt haben, — und Eure Wahl kann nicht zweifelhaft sein. Lieber diese durch ein unschönes Modell verführte, aber wenigstens immer noch lebensfähige Natur als jener verlogene Klassicismus aus vierter Hand, und lieber selbst dieses fahle, aber doch stimmungsvolle Grau als jene sogenannte blühende Farbe ohne Gluth und Wahrheit! Trotz dieser strengen Unterscheidung zwischen wirklichem Talent und fader Konvention darf übrigens dem Schöpfer von „Platon's Gastmahl" auch ein ernster Tadel nicht erspart bleiben. Derselbe richtet sich gegen die falsche Originalitätsucht, die sein Werk, wie manches seiner früheren, bekundet. Und der gleiche Tadel trifft, wie wir hinzufügen wollen, mit ihm auch einige gleichzeitig mit Feuerbach aufgetretenen Talente, deren Leistungen wir später noch näher in's Auge fassen werden. Es ist die junge Generation der ersten sechziger Jahre, welche auf der Münchener „internationalen" Ausstellung en miniature von 1863 zuerst in geschlossener Phalanx die Reihen der alten Akademiker durchbrach und dem staubigen Realismus der historischen Kostümmalerei kühn ein neues koloristisches Ideal entgegenstellte. Schon damals regte sich die Skepsis gegen die Nachhaltigkeit und Gesundheit dieser hoffnungerweckenden Talente, von denen wir neben Feuerbach nur Böcklin, Victor Müller und Lenbach nennen wollen (unter den Plastikern zählt Reinhold Begas bekanntlich zu ihren Geistesverwandten), und es hat allen Anschein, als ob jene Bedenken bei den zwei Erstgenannten, deren Anfänge das Bedeutendste erwarten ließen, sich bewahrheiten sollten. Die Neigung zum Bizarren hat in Böcklin's „Nymphe und Faunen", Nr. 448, schon einen geradezu bedenklichen Grad erreicht; und wir fürchten, daß auch Feuerbach in der Bresche, die er mit hat legen helfen, zu Grunde gehen wird, wenn er sich nicht bald durch einen herzhaften Sprung aus seiner jetzigen Position zu retten weiß.

Daß es um die französische Historienmalerei insoweit ebenfalls nicht besser steht, als auch dort aus der großen Tradition der Schule die Seele bereits gewichen ist, würde die Ausstellung Jedem zeigen können, der es nicht ohnehin schon wüßte. Aber es tritt in dieser Uebereinstimmung zugleich ein charakteristischer Unterschied beider Nationen hervor. Bei den Deutschen pflegt mit dem inneren Halt sofort auch die äußere Form in Flüchtigkeit und Rohheit auszuarten. Die Kunst ist bei ihnen unmittelbarer und inniger mit dem persönlichen Leben und Empfinden verknüpft. In der französischen Malerei dagegen finden wir bei aller Hohlheit und Zerfahrenheit häufig Darstellung und Mache noch auf einer sehr achtbaren Höhe. Die Kunst ist hier mehr Produkt der Schule, die Schule übt wenigstens bei der Entwickelung des Künstlers einen weit nachhaltigeren Einfluß auf das Individuum aus als bei uns. „Wenn der Kopf unsicher ist", sagt Théophile Gautier,*) „so ist die Hand um so fester; die Gewandtheit ist Allen als Erbe zugefallen; ein Ungeschickter ist eine Seltenheit, und wenn alle diese Leute etwas auszudrücken hätten, wie gut würden sie es ausdrücken!"

*) In einer von Julius Meyer citirten Stelle, „Geschichte der modernen französischen Malerei", S. 579, ein Buch, dessen Lektüre wir namentlich auch den deutschen Künstlern bei dieser Gelegenheit nur wiederholt empfehlen können.

Digitized by Google

Vergleichen wir z. B. unter diesem Gesichtspunkte die eine Zeit lang in München ziemlich willkürlich nebeneinander gehängten großen Kompositionen von Janssen: „Petrus verläugnet Christus", Nr. 1568, und Vin: „Der gefesselte Prometheus", Nr. 1569, so mag uns bei dem Letzteren das Gespreizte der Situation ebenso wenig behagen wie bei dem Ersteren die konventionelle Süßlichkeit der Empfindung: aber darüber wird kein Zweifel sein, wo das tüchtigere Können, die bessere, ernstere Schulung zu finden ist.

Nicht anders verhält sich unser Urtheil gegenüber der ungleich bedeutenderen Erscheinung Alexander Cabanel's. Er ist auf der Ausstellung durch drei Werke repräsentirt: eine „Lautenspielerin", Nr. 1497, von seltsam kleinlichen, stumpfen Formen, aber sanft und warm im Kolorit; sodann eine „Druidin im Walde", Nr. 1474, und endlich das von der letzten Weltausstellung her bekannte „Verlorene Paradies", Nr. 1192, eine kolossale Komposition, welche von König Max II. für das Münchener Maximilianeum bestellt wurde. Was an den beiden letztgenannten Bildern zunächst nicht angenehm oder doch auf den ersten Blick frappirend wirkt, ist die affektirt blasse, bis an die Grenze des Aquarelltons verdünnte Farbe, mit welcher namentlich im Gesichtsausdrucke der Druidin ein Zug leidender Mattigkeit verbunden ist. Frischer und lebensvoller, aber nicht frei von coquetter Sinnlichkeit, ist die Darstellung der ersten Menschen im Paradiese. Der sehr zeusähnlich gebildete Jehova im stylos violett gefärbten Mantel überrascht das Paar ohne sichtlich starke Gemüthserregung; der mürrische Adam und die flennende Eva haben für unser Gefühl etwas nahezu Komisches. Aber so wenig uns Ausdruck und Empfindung sympathisch sind, so aufrichtig zollen wir dem strengen und gewissenhaften Studium, welches die Darstellung in allen ihren Theilen bekundet, unsere Anerkennung. Namentlich die untere Hälfte des Bildes, mit den beiden vortrefflich gezeichneten und modellirten Gestalten von Adam und Eva und dem fein und liebevoll behandelten blumenreichen Vordergrunde, könnte manchem unserer deutschen Idealisten, welche die Natur „aus dem Kopf" malen, als Muster treuen Studiums empfohlen werden.

Selbst Chenavard, dessen „Divina tragoedia" in München wie im Pariser Salon dieses Jahres den Gegenstand heftiger, meist für den Künstler ungünstig auslaufender Controversen bildete, gebührt in dem hier besprochenen Sinne eine achtungsvollere Würdigung, als sie ihm von den Meisten zu Theil geworden ist. Seinem Gemälde schadet, bei der Menge der flüchtigeren Beobachter, vor Allem die reizlose, bleierne Farbe. Sieht man aber die Komposition dieser Hülle entkleidet, wie dies z. B. in dem nach des Meisters Zeichnung angefertigten Holzschnitt im „Album Boetzel, Salon de 1869" (Paris, Berger-Levrault) der Fall ist, so tritt der Reichthum der Erfindung und das energische Leben der Gestalten in überraschender Weise hervor. Daß damit dem abstrusen Grundgedanken des Bildes nicht das Wort geredet oder behauptet werden soll, wir hätten es hier mit wer weiß welchem verkannten Originalgenie zu thun, versteht sich wohl von selbst. Wünscht Ihr aber einmal die ganze Gedankenmalerei zur Hölle, nun dann werft auch gleich einige Eurer deutschen Lieblinge mit hinein! Sie sind um kein Haar besser als Chenavard.

L.

Digitized by Google

Kunſtliteratur.

Die antiken Bildwerke im Theſeion zu Athen, beſchrieben von R. Kekulé. Leipzig, 1869. X., 180. S. 8.

Die Baluſtrade des Tempels der Athena-Nike in Athen, von R. Kekulé. Leipzig, 1869. VIII, 46 S. Taf. 4.

Mit Abbildungen.

Mit Freuden begrüßen wir dieſe beiden Schriften. Als Frucht eines kurzen Aufenthaltes in Athen bringt uns der Verfaſſer darin manches Neue und Intereſſante. Athen, die beſonders in letzter Zeit ſo vielfach beſuchte ehrwürdige Stätte klaſſiſcher Kunſt, bietet Jedem für Kunſt und Alterthum ſich Intereſſirenden reichlichen Stoff eingehender Studien; ſie iſt und wird noch manche Jahrzehnte hindurch nicht nur eine der ergiebigſten Fundgruben wichtiger Ueberreſte altgriechiſcher Kunſt bleiben, ſondern die dort bisher gefundenen Reſte ſind ſchon heut zu Tage ſo zahlreich und in vieler Beziehung ſo bedeutſam, daß jeder Kunſt- und Alterthumsforſcher auch bei einem kurzen Aufenthalte an dem vollen Becher ſeine Lippen laben kann. Der Verfaſſer der beiden oben angeführten kleinen Schriften hat offenbar mit Luſt in dieſe zahlreichen Schätze hineingegriffen und wahrlich ſeinen dortigen Aufenthalt reichlich benutzt; wir hoffen überdieß, daß die zwei Arbeiten nicht die einzige Frucht ſeines Studiums bleiben werden, ſondern daß ſein Notizenbuch noch manches Intereſſante für die Zukunft uns aufſpart.

Es iſt bekannt, daß die ſeit der Befreiung Griechenlands in manchen Gegenden des Reiches, beſonders aber in Athen und deſſen Umgegend gefundenen Reſte altgriechiſcher Kunſt vorläufig wegen Mangel eines dazu paſſenden Gebäudes zerſtreut an verſchiedenen Orten untergebracht ſind.

Die Propyläen auf der Akropolis, das ſogenannte Theſeion, die ſogenannte Stoa des Hadrian, ſowie der Thurm des Andronikos Kyrrheſtes ſind voll von ſolchen Denkmälern, und die archäologiſche Geſellſchaft in Athen hat ihre wahrlich nicht zu verachtenden Schätze in dem neuerrichteten Barbakeion-Gymnaſium untergebracht. Manches Privathaus enthält ebenfalls nicht unweſentliche Alterthümer, und ſelbſt auf öffentlichen Straßen und Plätzen wird der Alterthumsforſcher ſepulkrale Säulchen mit Inſchriften zu Hunderten vorfinden. Man trete in jedes beliebige Privathaus, und ſchwerlich wird man von dannen gehen, ohne ſein Notizenbuch aus der Taſche gezogen zu haben. — Alle dieſe Reſte werden einſt das Centralmuſeum ſchmücken, an deſſen Bau zwar ſchon ſeit Jahr und Tag gearbeitet wird, deſſen Vollendung aber leider allzulange auf ſich warten läßt. Dieſes

Digitized by Google

Centralmuseum Griechenlands verspricht in der That eines der reichsten Europa's zu werden, wie ja schon vor dreißig Jahren der der Wissenschaft leider zu früh entrissene O. Müller prophezeite. Einstweilen ist aber alles provisorisch aufgestellt, denn provisorisch ist ja alles in Griechenland, selbst seine Gränzen. — Wenn nun also der Verfasser die im Theseion zu Athen aufbewahrten Reste antiker Kunst uns vorführt, so bietet er uns nur einen kleinen Theil der in Athen aufgehäuften Schätze, und fast möchten wir es bedauern, daß der Verfasser es sich zur Aufgabe nahm, gerade die im Theseion aufbewahrten Denkmäler zu beschreiben, da ja diese unter allen zu Athen befindlichen Resten verhältnißmäßig dem gebildeten Europa am bekanntesten sind; denn außer der Beschreibung der meisten derselben in der Arch. Ztg. Athens, sowie in Rangabé's Antiquités und in meinen Grabsteinen der alten Griechen, sind ja die bedeutendsten darunter öfters besprochen, viele auch publicirt und manche durch gute Gypsabgüsse dem kunstliebenden Publikum schon längst bekannt. Athen bietet aber besonders an antiken Vasen und Terrakotten eine solche Fülle von interessantem, der Wissenschaft fast ganz unbekanntem Material, daß es wahrlich der Mühe werth wäre, dasselbe dem gelehrten Europa zugänglicher zu machen. Wir hoffen, daß Dr. Benndorf, welcher in seiner Publikation griechischer und sicilischer Vasenbilder (1869, erste Lieferung, Tf. I bis XIII) den Anfang dazu gemacht, in den folgenden Lieferungen noch manches wichtige Stück aus den athenischen Sammlungen veröffentlichen und besprechen wird.

Kekulé schickt seiner Beschreibung der antiken Bildwerke im Theseion zu Athen ein kurzes Vorwort voraus, worin er die Geschichte der Entstehung der athenischen Sammlungen uns vorführt. Er war so glücklich, manches handschriftliche Verzeichniß der früheren Konservatoren der Alterthümer Griechenlands benutzen zu können, und darin ist er in der That bevorzugt gewesen vor vielen anderen Sterblichen, da er daraus besonders über den Fundort der Gegenstände Manches hat erfahren können, obwohl, wie er selbst richtig bemerkt, man sich nicht immer auf solche vage Aufzeichnungen verlassen kann. Nach dem Vorworte beginnt die sehr genaue Beschreibung der 401 im Theseion und theilweise auch vor demselben aufgestellten Reste, mit sorgfältiger Angabe der Marmorgattung, Größe, des Fundortes, soweit er bekannt war, der Besprechungen und Publikationen derselben. Der bei weitem größte Theil dieser Denkmäler gehört den sepulkralen Grabsteinen an und ist als solcher, im Zusammenhange mit den sonstigen Resten der nämlichen Gattung betrachtet, vom größten Interesse. Die meisten dieser sepulkralen Monumente sind schon von mir in meinen Grabsteinen der alten Griechen besprochen. Der Verfasser hat aber manche besser gesehen als ich, er hat manche Inschrift richtiger gelesen und dadurch der Wissenschaft nicht wenig genützt. Hier nun einige Detailbemerkungen.

Nr. 34. Kämpfender. Sowohl der Verfasser als auch Dr. Benndorf, Annali, 1867, p. 324., 2, verwerfen meine Erklärung der Statue als eines Tyrannenmörders (Annali 1866, p. 273), sie geben uns aber nicht die Gründe an, warum? — Prof. Brunn schrieb mir, daß, soweit er nach der ihm eingeschickten Zeichnung urtheilen könne, er meiner Erklärung vollkommen beistimme.

Nr. 39. Silen mit dem Bacchuskinde. Es wäre noch hinzuzufügen die Publikation desselben in Wieseler's Theater-Geb. Taf. 6, 6.

Nr. 41. Reliefplatte: Jüngling mit Pferd, aus Aegina. Bursian in Ersch und Gruber's Encyclop. 1, 82, 443 hält die Arbeit für aus der Blüthezeit attischer Kunst. Ob es ein Grabrelief sei, scheint sehr zweifelhaft. —

Nr. 48. Pan vor einem Pilaster: ob er wirklich im Piräeus gefunden, ist mir sehr zweifelhaft; der sehr ähnliche jetzt in London, sowie die Reste ähnlicher Darstellung, welche im Dionysostheater gefunden worden sind, würden eher für Athen sprechen.

Nr. 67. Berühmtes Eleusinisches Relief: hinzuzufügen wären noch die Besprechungen desselben von Vitet in der Revue des deux Mondes, 1860, März, p. 247 ff., Perrin in der Revue Europ. 1860, März, 403 ff. und Rangabé in der athenischen Pandora, 1860, Juliheft, als lesenswerthe Artikel. — Daß das Relief jetzt wohl übereinstimmend für aus der Zeit kurz nach Phidias stammend gehalten werde, wie der Verfasser sagt, scheint uns nicht richtig zu sein, denn, abgesehen von Rangabé, der es selbst bis zu Kritios und Nesiotes hinaufrücken möchte, haben doch die meisten Erklärer desselben es als ein Werk der Phidias'schen Zeit, eher vor als nach dieser, erkannt. —

Digitized by Google

Nr. 70. Apollo auf dem Omphalos. Jetzt wäre noch die schöne Publikation desselben in Conze's Beiträgen zur Gesch. d. griech. Plastik, 1869, Tf. III—V., p. 12 ff., sowie die Besprechungen dieser Schrift von Hübner, Ztschr. f. Gymnasialwesen, 1869, 145 ff., Bursian, Centralbl. 1869, 591. ff., Kekulé N. Jahrb. f. Phil. 1869, 81 ff. und v. Lützow in dieser Zeitschrift, S. 287 d. J. hinzuzufügen. Conze's Ansicht, als sei das Werk archaisch und zwar aus der Zeit des Kalamis, scheint nicht durchdringen zu wollen. — Auch über die früher allgemein angenommene Ansicht, als sei der Apollo auf dem Omphalos aufgestellt gewesen, erheben sich jetzt (Bursian) Zweifel, indem man, mit Recht, darauf aufmerksam macht, daß der am rechten Bein des Gottes noch erhaltene Ansatz auf einen Baumstamm hinzuweisen scheine, so daß vielleicht Apollo neben dem Omphalos stand, und auf diesem eine andere Figur, vielleicht Orest (oder man könnte auch an Hyacinth denken).

Nr. 75. Sirene: die ungeglätteten Flügel sowie das Haupthaar derselben lassen auf eine Bemalung und Vergoldung schließen. Der Kopf ist etwas gesenkt, sie scheint den Tönen, welche sie der Leier entlockt, zu horchen.

Nr. 279. 281. 282. 283. 292. Votivdenkmäler für Cybele. Diese in so großer Zahl in Athen vorkommenden sitzenden Idole können schwerlich Anathemata im Heiligthum der Gottesmutter gewesen sein; sie waren vielmehr Götterbilder des privaten Gottesdienstes, im Innern der Wohnhäuser aufgestellt; dieses beweiset ihre große Zahl, sowie besonders der Mangel einer Inschrift (vgl. Stephani, Ausruh. Herakl. p. 68),.

Nr. 368. Statue aus Andros. Dieselbe ist höchst wahrscheinlich ein idealisirter Verstorbener, besonders nach der dreißigsten Fabel des Babrius, welche Roß, Arch. Aufs. I, 50, Note 7 anführt.

Nr. 397. Apollo (?), alterthümlich, aus Megara. Daß dieses Exemplar unter den so vielen schon bekannten ähnlichen Statuen eins der alterthümlichsten sei, wie der Verfasser meint, scheint uns nicht richtig. Der Apollo von Thera (Nr. 356) und der von Tenea in München sind entschieden alterthümlicher.

Dieß wären die wenigen Zusätze, die wir dem Kataloge beizufügen wüßten. Werfen wir jetzt einen letzten Blick auf die gesammte Schrift, so erheben sich in uns manche Zweifel, ob ein solches Verzeichniß, trotz seiner vielen Vorzüge, als Katalog an Ort und Stelle wird gebraucht werden können, nicht weil es vielleicht im Ganzen schlecht angelegt wäre, oder aus anderen Gründen, sondern einfach deßhalb, weil, wie wir schon oben betont haben, die Aufstellung dieser Reste im Theseion nur eine provisorische ist. Wer die im heutigen Griechenland obwaltenden Verhältnisse kennt, wird aus Erfahrung zur Genüge wissen, daß, da eine allzugroße Ordnungsliebe und Beständigkeit leider nicht zu den starken Seiten der modernen Griechen gezählt werden können, Manches dort heute so, morgens anders sein wird, daß, was heute im Theseion, morgen in der Hadrianstoa aufgestellt sein kann, daß, was heute an der Nordseite derselben, morgen höchstwahrscheinlich an der Südseite derselben zu treffen sein wird u. s. w. Wer nun die beschriebenen Reste nicht genau kennt, wird schwerlich, besonders unter den vielen und einander so ähnlichen Grabreliefs, das richtige auffinden können, — wenn es überdies, wie häufig zu geschehen pflegt, von davor aufgestellten Statuen oder Inschriftstelen halb verdeckt in einer Ecke liegt, oder wenn, wie uns der Verfasser durch Beispiele zeigt, der Kopf einer und der nämlichen Statue gegen Osten, die Füße gegen Süden, der Rumpf gegen Norden zerstreut umherliegen. — Das Hauptverdienst dieser fleißigen Arbeit, dem gelehrten Europa eine genaue Beschreibung so vieler und so interessanter Reste alter Kunst geboten zu haben, soll ihr trotzdem ungeschmälert bleiben. —

Die zweite Schrift des Verfassers: „Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike" führt uns auf die Akropolis. Mit Ehrfurcht betreten wir diese von den Meisterwerken menschlichen Schaffens geheiligte Stätte. Zwar Ruinen nur liegen vor uns, aber auch diese Ruinen sind bewunderungswerth. Gleich beim Eingange rechts erhebt sich zwischen bunt zerstreut herumliegenden Resten eine hohe Bastion, worauf der reizende kleine ionische Tempel der Athena-Nike steht. Seit Jahrhunderten waren seine Reste in der vor den Propyläen errichteten türkischen Batterie verborgen, und erst in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts gelang es L. Roß, Schaubert und Hansen, aus diesen Resten den kleinen Tempel wieder auf seiner alten Stelle zu errichten. Manches

Digitized by Google

Stück hat zwar die Zeit, manches haben unwissende Menschen zerstört, andere wieder sogenannte gebildete Räuber gewaltsam entrissen, doch der Tempel steht da, und glänzt von seiner erhabenen Stelle wieder dem Wanderer von fern entgegen. — Zugleich mit den Resten des Tempels in der nämlichen türkischen Bastion eingemauert fand man auch manche Ueberbleibsel der marmornen, mit herrlichen Reliefs geschmückten Balustrade desselben. Schon Roß publicirte in seinem „Tempel der Nike apteros" (1839) diese von ihm aufgefundenen Reste, Beulé fand in den funfziger Jahren etliche weitere Stücke derselben, und Michaelis gab im Jahre 1862 in der Arch. Zeitung ein genaues Verzeichniß der ihm bekannten Stücke. Vieles befand sich noch zu seiner Zeit versteckt im Innern einer unterirdischen Cisterne. Daß alle diese Stücke (28) jetzt gesammelt und genau katalogisirt im Innern des kleinen Tempels sich finden, ist kein geringes Verdienst des Verfassers obiger Schrift, wenn man bedenkt, daß vor Jahren nur ein kleiner Theil davon dem Besucher der Akropolis sichtbar war, indem sehr viele noch im Innern der Cisterne ganz tief unter hunderten von Trümmern vergraben lagen, und daß Pittakis, der frühere Konservator der Alterthümer, als ich ihn nach vielem Bitten dazu bewog, mir die Thür dieser merkwürdigen Cisterne zu öffnen, mir triumphirend einen Haufen alter Fragmente zeigend, sagte: „Hier ganz tief liegen die Reste der Balustrade, welche du so gern sehen möchtest, sie sind dort unten gut aufgehoben!" Nach dem Tode Pittakis' kamen viele davon an's Tageslicht und wurden auf den Stufen des Parthenon's aufgestellt, etliche blieben noch im Innern der Cisterne. — Wenn ich im Bulettino 1868, p. 164 sagte, daß Michaelis (welcher vor Pittakis' Tode Athen besuchte) zwar viele davon sah, daß aber andere zerstreut umherlägen, so schrieb ich dieses Ende des Jahres 1867 weit von Athen, und hatte keine Ahnung davon, daß es irgend einem Sterblichen gelingen werde, die zerstreuten Reste zu vereinigen, genau zu untersuchen und zusammenzufügen. — Doch zur Sache.

Nach einem kurzen Ueberblick der historischen und mythologischen einschlagenden Fragen, geht Kekulé zur genaueren Untersuchung der Bastion über. Mit Recht hebt er die so passende Lage derselben zu Vertheidigungszwecken hervor: sie beherrschte ganz und gar den einzigen Zugang zur Burg, sie liegt rechts von dem zur Burg Hinaufsteigenden, und deshalb war es von dieser erhöhten Stelle leicht, durch Steine und Geschosse die unbeschildete Seite des Feindes anzugreifen. Es erscheint deshalb als eine höchst wahrscheinliche Hypothese, daß die erste Anlage dieser Bastion nur eine fortifikatorische gewesen sei, und daß deshalb schwerlich schon in dieser Zeit der kleine Tempel hier gestanden haben könne, als den Vertheidigern und der Burg im höchsten Grade hinderlich. Man gehe nur die mittelalterliche und neuere Geschichte der Akropolis Athens durch, und man wird finden, daß schon die Venetianer und Türken, als sie dieselbe in eine befestigte Burg nach Jahrhunderten wieder umwandelten, gezwungen waren, den kleinen Tempel abzutragen; daraus erhellt zur Genüge, daß, wenn auch die Bastion als ein Werk der kimonischen Zeit wird angesehen werden müssen, der kleine Tempel der Athena-Nike doch gewiß darauf erst zu einer Zeit errichtet wurde, als die Akropolis aufgehört hatte, eine eigentliche Burg zu sein, nämlich nach Perikles' Zeiten. — Daß Athena-Nike schon in frühester Zeit auf der Akropolis Athens verehrt wurde, wissen wir zur Genüge. Möglich ist auch, daß sie hier in der Nähe ihr altes Holzbild und einen Altar hatte. Der Verfasser vermischt aber oft die Göttin Nike späterer Zeit mit unserer echt attischen Athena-Nike. Nike ist ja hier wie auch Ergane, Hygiea, nur ein Beiname, eine Eigenschaft der Göttin Athena. Für uns ist es deshalb gleichgültig, wann Nike zuerst beflügelt dargestellt wurde, denn unsere Athena-Nike war ja stets unbeflügelt. Wir verdanken Herrn Prof. Böttticher manche schätzbare Untersuchung auch über diese echt attische Göttin und ihren Kultus auf der Akropolis Athens; vom höchsten Interesse wäre es aber, mythologisch konstatiren zu können, daß auch diese Athena-Nike keine siegende Kriegs-Göttin späterer Zeit gewesen, sondern eher, daß sie, wie auch die ehrwürdige Polias, die Ergane, eine viel ältere Fruchtbarkeits-Göttin gewesen: wie ja ihr sehr altes Holzbild mit Granatapfel in der Rechten, sowie ihre bei den großen Panathenäen dargebrachten alten Opfer einer weißen Kuh zu beweisen scheinen. A. Mommsen hat in seiner gelehrten Heortologie zur Genüge dargethan, daß das Fest der Panathenäen ein Erntefest gewesen ist. Doch zur weiteren Verfolgung dieser Untersuchung ist hier nicht der Ort. — Daß der ionische Stil des kleinen Tempels auf Verwandtschaft mit dem Erechtheion hinweise, wie der Verfasser im zweiten Kapitel darlegen will, können wir nicht unterschreiben, der ionische Stil wird eher vielleicht die verhältnißmäßig späte Erbauung des Tempels bezeugen, wie ja schon Burslan, Overbeck und andere den Tempel kurz nach Phidias erbaut werden lassen; daß auf dessen Friese auch Amazonenkämpfe vorkommen, scheint doch nach dem unlängst gefundenen Fragmente (Arch. Anz. 1868, p. 167) ziemlich sicher zu sein. Schwieriger ist die Erklärung des Ost- oder Vorderfrieses des Tempels. Wir sehen eine Götterversammlung vor uns. Wir brauchen nur auf die meisten der uns erhaltenen Tempelskulpturen hinzuweisen, um auch hier eine Handlung zu suchen, die in Beziehung stand zum Kultus der hier verehrten Gottheit. Athena-Nike tritt deutlich als Hauptfigur auf, um sie dreht sich die ganze Handlung, die übrigen Figuren scheinen meistens Zuschauer zu sein. Daß aber auch hier, wie auf dem östlichen Pharthenon-Giebel, das erste Erscheinen der Göttin im Kreise der Olympier dargestellt sei, wie der Verfasser,

Digitized by Google

nach Gerhard, für wahrscheinlich hält, glauben wir doch nicht; entschieden falsch scheint uns auch die von Friederichs (Bausteine 1, 188) nach Welcker vertheidigte Ansicht, als trete Pallas hier im Götterkreise als Fürsprecherin für ihr Land auf; denn was hätte Athena-Nike hier zu schaffen? Als solche ist sie ja nicht die Stadt-Göttin, sie ist nicht die Polias, — eher wird die Erklärung in irgend einem lokalen Mythus der Athena-Nike zu suchen sein. — Nachdem der Verfasser im dritten Kapitel das genaue Verzeichniß der bis jetzt bekannten Reste der Balustrade gegeben, versucht er im vierten eine Rekonstruktion und Zusammenfügung derselben. Gleich von Anfang müssen wir nun aber gestehen, daß seine auf einem Schiffe sitzende Athena, worauf er so viel Werth setzt, uns ganz und gar nicht einleuchten will. Aus der Zeichnung wenigstens dieses Fragmentes zu urtheilen (Tf. I, c.), — das Original erinnern wir uns nicht gesehen zu haben, — scheint es kein Schiff zu sein, worauf die Göttin sitzt; der Verfasser selbst (p. 40) zweifelt an der Richtigkeit dieser Auffassung, und stützt seine weiteren Folgerungen nur mit Vorbehalt darauf. (Man vergl. die beigegebene Abbildung des Fragments). Was würde aber auch Athena auf einem Schiffe bedeuten? Doch nicht auf einen Seesieg der Athener hinweisen, wie der Verfasser vermuthet; denn dann würde ja eher eine Nike auf das Schiff passen. — Athena-Nike könnte die Siegverleiherin, aber doch nicht der Sieg selbst sein. — Fast allgemein wird mit Recht angenommen, daß die Platte, worauf die Errichtung eines Tropäons dargestellt ist, die Mitte der ganzen Bilderreihe eingenommen. — Hier koncentrirte sich die ganze Handlung. Niken kommen und bringen allerhand Geräth zum Tropäon, daneben mußte das Bild der Göttin stehen, welchem das Opfer der Kuh dargebracht wird. Von weitem flog eine Nike herbei und hier angekommen, bindet sie ihre Sandalen los, denn sie ist an's Ziel gelangt, sie schlägt ihren bleibenden Wohnsitz auf dieser geheiligten Stätte auf. Warum nun diese so sinnreich-poetische Erklärung der Sandalenlöserin mit dem Verfasser verdammen, und nicht ganz einfach mit Roß annehmen, sie löse nicht ihre Sandalen, sondern befestige nur ein los gewordenes Band? — Höchst räthselhaft blieben ferner doch die zwei sitzenden Minerven, wovon die eine auf einem Schiffe sitzen soll, die andere mit einem Helm auf dem Schooß und dem Schild daneben. In der sogenannten Pinakothek der Propyläen befindet sich ein reizendes kleines Relieffragment, eine auf Felsen sitzende Athena in faltenreicher, feiner Gewandung, den Helm auf dem Schooß, Kopf und Füße abgebrochen; die Arbeit ist fein und zierlich, das Fragment ist an der Südseite des Parthenons gefunden worden,

bei Lebas, pl. 35 publicirt; vergl. Schöll, Mitthlgg. a. Gr. Nr. 33; Arch. Ztg. 1845, p. 14 ff. und Friederichs, Bausteine, Nr. 496. Daß es das alte Idol der Athena-Nike nicht sein könne, leuchtet deutlich aus der Beschreibung des Idols bei Harpokration hervor; denn dieses war stehend dargestellt, unbeflügelt, in der Rechten den Granatapfel, in der Linken den Helm. — So können auch die auf der Balustrade dargestellten Minerven keine Athena-Niken sein: sie würde überdies hier ganz und gar nicht passen, wo ja drei Niken ihrem Bilde Opfer bringen, ihr ein Tropäon errichten. Könnte hier dieselbe Gottheit auch als Zuschauerin auftreten, und zwar in doppelter Zahl, eine hinter der anderen?

Nach Besprechung der Balustraden-Reliefs gelangt der Verfasser am Schlusse auch zu den höchst wichtigen Fragen der Erbauungszeit der Terrasse und des kleinen Nike-Tempels. Er berührt nur kurz diese Fragen, indem er mit Recht bemerkt, daß nur Architekten nach genauer Untersuchung eine sachverständige und endgültige Entscheidung über dieselben werden fällen können. Viel ist bis jetzt hin und her debattirt worden, doch Manches, glauben wir, könnte man schon als feststehend annehmen. — Daß die Terrasse ursprünglich ein Befestigungswerk gewesen, haben wir schon oben angedeutet; sowie daß der kleine Tempel darauf erst dann erbaut worden sein kann, nachdem die Akropolis ihre ursprüngliche Bedeutung als Burg verloren hatte.

Daß auf dieser Terrasse schon vor dem Tempel das alte Holzbild der Göttin und ihr Altar gestanden, müssen wir als wahrscheinlich annehmen; daneben stand ja auch das Bild der dreigestaltigen Hekate Epipyrgidia, welches zwar nach Pausanias II, 30, 2, ein Werk des Alkamenes (Olymp. 86—95) gewesen sein soll, höchst wahrscheinlich aber von Alkamenes nach dem älteren Bilde

Digitized by Google

der Gottheit, welches hier gestanden, neu geschaffen worden ist. — Die Terrasse heißt Pyrgos und als solcher kann es nur ein erhöhtes Plateau schon ursprünglich gewesen sein. — Mit Recht bemerkt der Verfasser, daß es nicht erst von Kimon von Grund aus geschaffen worden sei, sondern das es schon früher, vielleicht etwas kleiner, existirt haben müsse. Wenn wir nun, wie fast allgemein angenommen wird, den älteren Aufgang zur Akropolis sich schlängelnd uns denken und zwar nach den auf dem Felsen erhaltenen Spuren zu schließen, erst gegen Nordosten gerichtet, dann gegen Südosten biegend, dicht bei der polygonen Mauer, welche hinter dem Südflügel der Propyläen noch deutlich zu sehen, durch die Thore, wovon noch ein marmorner Pfosten südlich hinter der Propyläen erhalten ist, zum Innern der Akropolis führend, so muß der natürliche Zugang zu unserer Terrasse von der Ostseite derselben gewesen sein. Durch den Bau der Propyläen aber würde dieser Zugang versperrt worden sein, wenn man den Südflügel der Propyläen nicht so erbaut hätte, daß durch ihn die Gläubigen und Opferthiere leicht zum Tempel der Athena-Nike gelangen konnten. Dieses wird auch von Bursian, Böttticher, Michaelis und Anderen angenommen. So wird die kleine Treppe an der Nordseite der Terrasse ganz und gar überflüssig. Ueberdies läßt die ganze Anlage und Arbeit dieser kleinen Treppe sie leicht als ein späteres Werk erkennen (Bursian, Böttticher). Die Fügung der Stufen ist nachlässig, besonders aber ihr unterer Theil, wo sie, in der Art einer kleinen Plattform, mit dem Zugange zu den Propyläen in Berührung kommt, ist ganz und gar nachlässig gearbeitet. Man sieht deutlich, wie Porosquadern, aus der Terrasse gewaltsam herausgerissen, zu diesem elenden Machwerke benutzt worden sind, welches überdieß den so schönen breiten Aufgang zu den Propyläen auf eine sehr unkünstlerische Art verunstaltete. — Nun kommt aber noch der Umstand hinzu, daß, wie Michaelis schon früher und auch Schöne in seinem Zusatze zu dieser Abhandlung p. 44 richtig bemerkten, deutliche Spuren auf dem oberen Rande der Terrasse die Fügung der Balustradeplatten genau bezeichnen, und diese Spuren zeigen uns eine Biegung der Balustrade nach Süden hin, welche bedingt ist durch diese kleine Treppe; ferner soll jetzt auch das Eckstück dieser Balustrade gefunden sein, welches für die Existenz der Treppe schon in jenen Zeiten sprechen würde. Wenn man aber bedenkt, wie sehr oft in späterer Zeit ältere Arbeiten verwendet worden sind, wenn wir z. B. sehen, wie Phädros für sein Logeion des Dionysos-Theaters die entschieden älteren Reliefplatten benutzte, so können wir, glaube ich, auch hier annehmen, daß die früher bis zur Marmor-Ante der Propyläen reichende Balustrade nach Erbauung der kleinen Treppe abgekürzt und dieser angepaßt worden sei. — Daß die Bastion früher eine rechtwinkelige Form gehabt und später durch den Bau der Propyläen zu der jetzigen Form gelangte, wird jetzt fast allgemein angenommen. Daß der kleine Tempel hier und zwar dicht am Westrande der Terrasse erbaut worden ist, scheint durch religiöse Satzungen bedingt gewesen zu sein, der ältere Altar konnte nicht leicht von seiner ursprünglichen Stelle gerückt werden.

Daß die Reliefs des Tempels noch die Phidias'sche Zeit verrathen, bemerkt Kekulé mit Recht, sowie daß die Balustrade später gearbeitet sein müsse. Natürlich aber kann seine Vermuthung, daß die Einrichtung der Balustrade einen Bezug habe zu dem nach den großen Seesiegen von Abydos und Kyzikos erfolgten Einzuge des Alkibiades, nur dann berücksichtigt werden, sobald als feststehend erachtet wird, daß wirklich Athena auf einem Schiffe sitzend dargestellt sei. — R. Schöne hat der Abhandlung schöne Zeichnungen der Balustraden-Reliefs, einen Plan der Terrasse, sowie auch kurze Erläuterungen derselben beigegeben, welche nicht wenig dazu beitragen, den Werth der verdienstvollen Arbeit noch zu erhöhen.

Wien. **P. Pervanoglu.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die neue Berliner Amazonenstatue.

Mit Abbildung.

Eine der wichtigsten und interessantesten Erwerbungen des Berliner Museums ist unstreitig die seit Kurzem in der Rotunde aufgestellte Amazonenstatue. Gefunden Anfang dieses Jahres im Vicolo di S. Nicola di Tolentino, wurde sie aus dem Besitze des Cav. Ugo durch Vermittelung des Sekretärs des archäologischen Instituts zu Rom, Dr. Helbig, für den Preis von 16,500 Franken für das Berliner Museum angekauft, wo sie, nachdem Steinhäuser in Rom sie restaurirt, seit einigen Monaten Platz gefunden hat. Die ursprünglich 8 Fuß hohe Statue, aus pentelischem Marmor gearbeitet, ist im Wesentlichen gut erhalten: neu ist der rechte Arm von dicht über der Schulter an, der linke zwei Zoll unterhalb des Ellenbogens, das rechte Bein vom Knie abwärts, sowie der linke Fuß. Vom Restaurator hinzugefügt sind auch die Basis und der als Stütze dienende Pfeiler. Der Kopf war zwar abgebrochen, doch ist er antik und unstreitig zu der Statue gehörig; nur ist die Nase ergänzt; gebrochen ist auch das linke Bein ungefähr in der Mitte zwischen Knie und Ferse.

Wir sehen eine jugendliche weibliche Gestalt von vollen, kräftigen Formen ruhig vor uns stehen. Das Gewicht ihres Körpers ruht auf dem rechten Fuße, während der linke nur leicht aufgestützt ist. Bekleidet ist sie mit einem ärmellosen bis auf die Mitte der Schenkel herabreichenden Chiton, der von der linken Schulter herabgeglitten, die ganze linke Brust sehen läßt, zugleich aber von der rechten Seite soweit nach der Mitte herübergezogen ist, daß auch die rechte Brust zum größten Theile sichtbar wird. Dicht über den Hüften wird das Gewand durch einen Gürtel zusammengehalten, dessen Beschaffenheit einige Aufmerksamkeit verdient. Er besteht hinten aus zwei abgerundeten Riemen, die unter dem linken Arm sich

Digitized by Google

zu einem Stücke vereinigen; an dem von rechts her kommenden Ende ist durch Nägel ein Ring befestigt, durch welchen der Riemen gezogen, dann nach links zurückgeführt und zu größerer Haltbarkeit der Befestigung noch einmal unter sich selbst durchgesteckt ist, so daß nur die äußerste Spitze hervorragt. Die unter ihm befindliche Reihe kleiner feiner Falten wird durch einen zweiten ganz verborgenen Gürtel zuwege gebracht, über welchen das Gewand herübergezogen ist. Ebenso einfach wie ausgezeichnet ist das Motiv der untern Partie des Gewandes; während es nämlich zwischen den beiden Schenkeln ein wenig mehr in die Höhe gezogen und zu vertikalen Falten, ebenso wie an den Hüften, zusammengenommen ist, liegt es auf den Schenkeln mehr auf und bildet eine Reihe von zierlichen Falten, die sich bogenförmig zwischen den vertikalen ausdehnen. Ganz entsprechend ist das Gewand auch auf dem Rücken angeordnet. An der Ferse des linken Fußes ist ein Riemengeflecht bemerkbar (ein Theil davon ist wirklich antik), welches jedenfalls dazu bestimmt war, den Sporn festzuhalten. Der Kopf ist ein wenig nach vorn rechtshin geneigt; das Haar theilt sich in zwei Partien, indem es einmal glatt vom Scheitel herab nach unten gestrichen, dann aber von der Stirn aus wellenförmig horizontal gekämmt ist. Der Ausdruck des Gesichts verräth einen tiefen Schmerz; die Veranlassung dazu zeigt sich in einer unter dem emporgehobenen rechten Arm dicht neben der Brust befindlichen Wunde, aus welcher vier bis fünf Blutstropfen hervorströmen. Der linke Arm endlich, gleich von oben an vom Körper losgelöst, ruht auf einem Pfeiler.

So sehr die Statue auch ihrer selbst wegen auf das höchste geschätzt zu werden verdient (die Einfachheit und Großartigkeit der einzelnen Motive, die Gefühlswärme im Ausdrucke des Gesichts, die liebevolle Behandlung der einzelnen Theile, vor allen des Gewandes, möchten sie fast für ein Original aus der großartigsten und schönsten Zeit der griechischen Kunstblüthe halten lassen), noch interessanter wird sie durch die mannigfachen auch kunstgeschichtlich wichtigen Fragen, die sich an sie anknüpfen, und deren scheinbare Erledigung gerade unserer Statue wegen wieder in Zweifel gezogen werden muß.

Unsere Amazone steht nämlich nicht allein; es findet sich eine ganze Reihe von Wiederholungen (nach Klügmann, Rheinisch. Museum 1866 S. 322 ff. acht), die in der Anordnung des Gewandes, der Neigung und dem Ausdruck des Kopfes, der Anordnung des Haares, der Richtung der Arme, sowie darin, daß das Gewicht des Körpers auf dem rechten Fuße ruht, vollständig unter einander übereinstimmen, so daß sie alle auf ein gemeinsames Original zurückzuführen sind. Die schönste davon ist unstreitig die Berliner; sehr nahe steht ihr die im Braccio nuovo des Vatikan (E. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 241), die sogar von Einigen in Betreff des Gesichtsausdrucks der hiesigen noch vorgezogen wird; wichtig ist auch wegen vollständiger Erhaltung eine kleine Florentinische Bronze (verkehrt abgebildet bei Clarac, mus. de sculpt. 809, 2030; O. Jahn, Berichte der sächs. Ges. d. W. 1850 S. 46 Taf. 5); doch die Verwundung findet sich nur bei der Berliner ausgedrückt. Es fragt sich nun, ob dieses dem allen zu Grunde liegenden Original (wenn wir zunächst die Frage, ob uns in dieser Figur ein ursprüngliches Werk oder eine Kopie vorliegt, bei Seite lassen) eigenthümlich war, oder ob die Wunde erst später bei Wiederholung eines schon geschaffenen Typus hinzugefügt worden ist. Unstreitig muß das Erstere angenommen werden. Einmal ist es schon an und für sich natürlich, daß ein Künstler bei Nachahmung eines bestimmten Typus Einzelheiten, die ihm nicht unumgänglich nothwendig scheinen, wenn auch auf ihnen das eigentliche Motiv beruht, als selbstverständlich wohl hinweglassen kann, schwerlich aber bei strenger Beibehaltung derselben Figur etwas hinzufügen wird, wodurch der in der Statue ausgedrückte Gedanke eine ganz andere Richtung erhält. So wird mit Recht daraus, daß in der Pasquinogruppe der Todte der einen Florentiner Gruppe eine Wunde unter der

Digitized by Google

rechten Bruſt, und an dem einen vatikaniſchen Fragment eine zweite zwiſchen den Schultern hat, der Schluß gezogen, daß im Original der Todte beide Wunden hatte und deshalb für Patroklos zu halten iſt (Friederichs, Bauſteine, I, S. 248); ſo wird mit Recht auch bei einer andern Amazonenfigur, auf die wir weiter unten kommen werden, die Verwundung, die bei der einen bezeichnet iſt, auch bei den andern deſſelben Typus vorausgeſetzt. Aber auch die ganze Haltung der Figur, der ſchmerzvolle Ausdruck des Geſichts, das Emporheben des rechten Arms läßt auf die Urſprünglichkeit der Wunde ſchließen, ſo zwar, daß ſchon E. Braun 1854 bei Beſprechung der im Braccio nuovo des Vatikan befindlichen Statue ſagen konnte (a. a. O.): „Der Ausdruck tiefen Schmerzenswehs, welches die großartigen Formen des Kopfes durchbebt, ſcheint kaum daran denken zu laſſen, daß auch dieſe Figur ſich waffnend oder in einer Kampfhandlung begriffen dargeſtellt ſei, die Hand iſt ſammt dem rechten Arme offenbar deswegen erhoben, um durch einen vernehmbaren Trauergeſtus die Klage zu unterſtützen, von der ſie erfüllt iſt. — Ob ſie auch verwundet zu denken iſt, läßt ſich nicht mit gleicher Beſtimmtheit behaupten; der Geſichtsausdruck ließe es faſt vermuthen, denn dieſer iſt offenbar wehmuthsvoll, aber dabei von jener ernſten Faſſung, welche die Empfindung zurückdrängt und nur dem ethiſchen Elemente die freie Entfaltung geſtattet;“ Worte, die mit Recht auch über unſere Statue geſagt ſein könnten. Mit welcher Beſtimmtheit würde Braun die Urſprünglichkeit der Wunde bejaht haben, wenn er die Auffindung der neuen Amazone hätte ahnen können!

Soviel dürfen wir demnach als ſicher hinſtellen: die dieſem Typus entſprechenden Amazonen ſind als verwundet zu denken; daher der traurige ſchmerzerfüllte Blick, deshalb das Aufheben des rechten Arms, Aeußerungen von Gefühlen, die durch die Annahme, die Amazone ruhe ermattet aus (Klügmann, Rheiniſch Muſeum 1866 S. 322 ff.) nicht hinreichend ſich erklären laſſen.

Unſerer Statue ſehr nahe verwandt iſt eine andere — aus ſieben Wiederholungen beſtehende — Reihe, als deren vorzüglichſte gewöhnlich die ehemals in der Mattei'ſchen Sammlung, jetzt im Vatikan befindliche angeſehen wird (O. Jahn a. a. O. S. 44, Braun S. 344, Klügmann a. a. O.) Auch dieſe ruht auf dem rechten Fuße, iſt mit dem zum Befeſtigen des Sporns dienenden Lederriemen am linken Fuße verſehen und mit einem ärmelloſen Chiton, der die ganze linke Bruſt frei läßt, bekleidet; auch bei ihr iſt der Kopf nach rechts geneigt und der rechte Arm über das Haupt erhoben aber andererſeits zeigen ſich ſo viele Verſchiedenheiten, daß an ein ſelbſtändiges Original gedacht werden muß. Einmal iſt der Ausdruck des Kopfes ein anderer; wenn auch tiefer trüber Ernſt, ſo zeigt ſich doch nichts von zurückgehaltenem Schmerz; auch das Haar iſt anders gebildet, es legt ſich einfach gekräuſelt an das Haupt an, wie die untere Partie bei den ſchon beſprochenen Statuen; der rechte Arm iſt weiter nach links über den Kopf hin gebogen, der linke hängt weiter herab; das Gewand bedeckt die rechte Bruſt völlig und iſt über dem linken Schenkel in die Höhe genommen und unter dem Gürtel befeſtigt. Weniger weſentlich iſt das Hinzufügen eines Köchers an der linken Hüfte, ſowie daß die Figur am rechten Fuße vermittelſt einer Plinthe geſtützt iſt, an welcher Pelta und Streitaxt ausgemeißelt ſind. Da über das eigentliche Motiv der Statue bis jetzt noch keine feſte Meinung ſich gebildet hat, dieſe Frage aber für unſere Amazone gleichgültiger iſt, ſo laſſen wir ſie vorläufig auf ſich beruhen. — Eine dritte nach Klügmann in vierzehn Wiederholungen vorkommende Reihe hat ebenfalls mancherlei Aehnlichkeiten (O. Jahn S. 40). Vor allem ſtimmt die Anordnung des Haares mit der an zweiter Stelle angeführten, das Erheben des rechten Armes, die Entblößung der rechten Bruſt und die Wunde (Schöll, Philol. XX, S. 414, täuſcht ſich, wenn er meint, daß die Wunde nur bei einem Exemplare, bei dem Wörlitzer, angegeben ſei: auch bei der im kapitoliniſchen Muſeum befind-

Digitized by Google

lichen, vergl. Clarac mus. de sculpt. 812 B, 2032 A, ist sie angedeutet) mit Nr. I; verschieden ist die Anordnung des Gewandes (sie trägt einen Mantel und einen Chiton, der die linke Brust bedeckt), die Haltung des linken Arms, welcher an den Körper angelegt ist, um, wie es scheint, das Gewand von der verletzten Stelle zurückzuziehen, sowie darin, daß sie auf dem linken, nicht wie I und II auf dem rechten Fuße ruht. Sind auch diese Abweichungen bedeutender als die zwischen I und II, immerhin sind noch so viele Anknüpfungspunkte da, um mit den beiden andern Reihen in Verbindung gedacht zu werden.

Nun erzählt Plinius (XXXIV, 8, 53) in etwas verworrener Weise von einem Wettstreite verschiedener Künstler, vor Allen des Phidias, Polyklet und Kresilas, die für das ephesische Heiligthum der Artemis jeder eine Amazonenstatue angefertigt hätten; weiterhin (XXXIV, 8, 76) wird von der des Kresilas gesagt, daß sie verwundet gebildet sei; außerdem erfahren wir noch durch Lucian (imag. 6), daß an der des Phidias besonders *στόματος ἁρμογὴ καὶ ὁ αὐχήν* zu loben sei. Es war natürlich, daß man diese Nachrichten benutzte, um unter den vorhandenen Werken noch Nachbildungen der berühmten Amazonenstatuen aufzufinden; und fast von selbst boten sich die drei besprochenen Gruppen dar, bei welchen die Häufigkeit der Wiederholungen sowie die Schönheit einzelner auf berühmte Originale zurückschließen ließen. Die an dritter Stelle angeführten wurden dann wegen der Wunde dem Kresilas zugesprochen, in Betreff der beiden andern entweder gar nichts entschieden, oder solche bald dem bald jenem zugetheilt. Anders liegt die Frage jetzt, wo auch die erste Reihe eine *verwundete* Amazone zeigt, die bis jetzt nur immer als *ausruhende* aufgefaßt wurden; neue Untersuchungen werden angestellt, von Neuem wird der Styl gewürdigt werden müssen. Allerdings dürfte die Frage sobald nicht entschieden werden, so lange noch solche abweichende Meinungen über den Styl der einzelnen Künstler, z. B. Polyklet's, ausgesprochen werden, wie sie von Conze einerseits und Friederichs andererseits aufgestellt worden sind; darf ich mir eine Vermuthung erlauben, so hat schon E. Braun vor Jahren das Richtige getroffen (a. a. O. S. 241), indem er die Amazone des Braccio nuovo, und damit auch die neue Berliner, auf Kresilas zurückführte, die zweite Reihe (S. 213) dem Phidias zuschrieb, die dritte dagegen, die bis jetzt sogenannte verwundete Amazone, wegen der großen Verschiedenheiten ganz aus dem Kreise der ephesischen Amazonenstatuen ausstieß und sie für das Werk eines spätern Künstlers, vielleicht des Strongylion (Plinius XXXIV, 82: Strongylion Amazonem quam ab excellentia crurum eucnemon appellant) erklärte.

Kehren wir noch einmal zur Berliner Amazone zurück. Als oben die Ergänzungen angegeben wurden, ist gar nichts hinzugefügt, ob der Restaurator das Richtige getroffen habe oder nicht. Für die Beine zunächst konnte er nach den erhaltenen Resten gar nicht schwanken; auch die Richtung des rechten Armes war im Allgemeinen durch den erhaltenen Theil angegeben. Zweifeln könnte man, ob die Hand auf dem Kopfe aufgelegen habe, weil bei der Florentiner Bronze (bei den andern Wiederholungen sind nirgends die Arme erhalten) der Arm gerade in die Höhe gerichtet ist; doch für die Richtigkeit der Ergänzung spricht eine auf dem Kopfe befindliche Verletzung, die ungefähr einer dem aufgelegten Daumen zur Stütze dienenden Erhöhung entspricht; daran, daß vielleicht ein in der rechten Hand befindlicher Gegenstand hier Spuren zurückgelassen habe, kann nach der ganzen Haltung und dem Ausdrucke der Figur nicht gedacht werden. Noch mehr könnte man über den Pfeiler schwanken, der die Statue, von rechts aus gesehen (vom Beschauer aus), wirklich entstellt; allerdings befindet sich unter dem linken Arm ein Loch, doch könnte dieses auch zum Anfügen eines Köchers gedient haben, der ja bei der Amazone des Braccio nuovo sich ebenfalls findet (Braun sagt nicht, daß er neu sei); vielleicht befand sich die eigentliche Stütze am rechten Fuße, der deshalb auch weiter abgebrochen ist, während die linke Hand nur eine schwache Stütze, eine

Digitized by Google

umgekehrte Streitaxt, hielt; bewogen werde ich zu dieser Annahme durch die Wahrnehmung, daß fast alle Wiederholungen von I und II die Stütze am Standbeine d. h. dem rechten haben; als Ausnahme habe ich nur die Londoner, Sammlung Landsdowne, gefunden, wo aber der Pfeiler sammt dem halben Arme und den Beinen gleichfalls moderne Zuthat ist. Natürlich war die Hauptstütze erst hinzugekommen, als man die in Bronze angefertigten Originale in Marmor kopirte. Daß unsere Statue aber auch eine Kopie, und zwar eine nach Bronze gemachte ist, dafür spricht unter Anderem das Haar, dessen technische Behandlung an den Erzguß erinnert. Freilich in der Haltung, die der Amazone durch den Restaurator gegeben ist, braucht sie eine starke Stütze auf der linken Seite, doch offenbar hätte der Schwerpunkt weiter nach rechts verlegt werden müssen. Zu tadeln ist auch noch die Ausführung des rechten Armes, der vom Ergänzer viel zu massig angelegt ist.

R. Engelmann.

Digitized by Google

„Priamus vor Achilles" von Asmus Carstens.

Mit Abbildung.

Der Mann, an welchen wir heute durch Bild und Wort unsre Leser erinnern möchten, ist als der bahnbrechende Vorkämpfer der neudeutschen Kunst längst anerkannt und nach dieser seiner Bedeutung so oft schon gewürdigt, daß es kaum begreiflich scheint, wie er selbst jetzt noch in seinen Werken auch unter dem bessern Theile unseres Volkes so wenig bekannt ist. So geläufig es uns ist, seinen Namen mit dem eines Schinkel, Thorwaldsen oder Cornelius zu nennen, so steht doch für die Meisten der Träger dieses Namens wie ein bloßer kunsthistorischer Begriff, in dürftige Notizen gekleidet, an der Spitze einer Periode, in deren weiterem Verlaufe erst die Kenntniß durch gelegentliche Anschauung lebendiger zu werden beginnt. Und doch ist uns die nähere Orientirung in Bezug auf Carstens so leicht gemacht, wie bei keinem zweiten Künstler dieser Bedeutung. Fernow's vielgenannte Lebensbeschreibung, Jena 1806,*), ohne Frage die beste deutsche Künstlerbiographie, bietet uns eine so vollständige, mit freiem und feinem Kunsturtheil entworfene Uebersicht über das wesentliche Material, daß spätere Forschungen nur Einzelheiten ihr nachtragen konnten. Als Denkmal eines Zeitgenossen und Freundes, welcher mit dem Künstler noch in Rom bis an dessen Tod zusammen lebte, hat jenes Buch vor jeder nachträglichen Untersuchung die frische Lebendigkeit voraus, welche aus täglichem Verkehr und unmittelbarer Aufzeichnung sich mit Nothwendigkeit ergiebt. Sodann ist der wichtigste Theil des meist in Weimar befindlichen künstlerischen Nachlasses durch Müller's treffliche Umrißstiche Allen zugänglich gemacht, abgesehen von der „Argonautik", welche Josef Koch gleich nach Carstens' Tode gestochen hat (Rom 1799; 24 Blatt).

Wenn trotzdem noch immer die Kenntniß der Carstens'schen Werke Eigenthum eines verhältnißmäßig engen Kreises ist, so liegt der Grund davon freilich zum Theil in ihrer anspruchslosen äußeren Erscheinung. Populär im eigentlichen Sinne konnten diese einfachen, mit der Feder, mit Blei, Kreide oder Röthel hingeworfenen, höchstens mit Sepia oder Temperafarbe leicht ausgeführten Kompositionen wohl nie werden, vollends wenn man sie hinsichtlich ihrer Technik als Vorstufe wirklicher Kunst auffaßt und nach diesem Maßstabe auch ihren inneren Werth bemessen zu dürfen glaubte. Die Zeitgenossen nannten Carstens einen „Skizzirer", und auch in unserer Zeit hat man seine Kompositionen „Scenen" genannt, mit Recht, sofern sie meist aus der zufälligen Anregung durch die Lektüre Homer's, der Tragiker, Lucian's, Dante's, Milton's u. s. w. entstanden sind und bestimmte Vorgänge aus der literarischen Ueberlieferung uns vorführen. Darum sind sie auch nicht nur in der äußern

*) 2. Aufl., herausgegeben von H. Riegel. Hannover, Rümpler.

Digitized by Google

Ausführung, sondern auch namentlich, was die Ausgestaltung des Stoffes anbetrifft, unter einander höchst ungleich. Während einzelne bloße Skizzen sind, tragen andere den echten Stempel vollendeter, unvergänglicher Kunstwerke, deren Bedeutung nur demjenigen entgehen kann, welcher den Werth solcher Leistungen nach dem Maßstabe des Oelbildes zu bestimmen sucht. Es ist oft gefragt worden, ob günstigere Umstände den Künstler auch zu einem tüchtigen Koloristen gemacht haben würden. Die Frage läßt sich in dieser Fassung nicht beantworten. Gewiß ist nur, daß er selbst auf die Farbe nicht viel gab und nicht nur weil ihm die Herrschaft über sie fehlte. Das Einfachste war ihm das Höchste; um dieses zu erreichen schien ihm die reine Form ausreichend, ja allein geeignet. Wenn er zeitweilig einsah, daß der betretene Weg ihm keine Anerkennung bringen konnte, so suchte er mit Michelangelo's Vorgange sich zu trösten und das Kolorit als etwas Aeußerliches aufzufassen.

Man wird der Beantwortung der Frage näher kommen, wenn man versucht, das Verhältniß seiner uns erhaltenen Werke zu den Anforderungen der Malerei aufzufassen. Nach dieser Seite hin kann man sie in drei Gruppen theilen. Durch die meisten geht ein auf das Einfache, Charakteristische, Große gerichteter Zug, sie zeigen eine in sich geschlossene Komposition bei einer kleinen Anzahl von Figuren, oder, wo deren Fülle wächst, eine fast reliefartige Anordnung. Ohne Farbe gedacht, neigen sie sich entschieden der Plastik zu. Von dieser Art sind z. B. „die Parzen", „Priamus vor Achill", „Oedipus und Theseus", die „Einschiffung" und „Ueberfahrt des Megapenthes", „die Helden im Zelte des Achill", „die Argonauten" nach dem römischen Entwurfe von 1792, ohne einer Reihe von Skizzen zu gedenken, welche diese Eigenschaft fast noch deutlicher zeigen. Einzelne von ihnen, wie „die Nacht mit ihren Kindern" würden sich ohne Weiteres in Marmor übertragen lassen. — Eine zweite Klasse steht durch ein größeres Planschema und die mannigfachere Anordnung der einzelnen Theile dem spezifisch Malerischen um einen bedeutenden Schritt näher. Gegenüber jenen kleinen oder doch mehr geschlossenen Gruppen tritt in ihnen ein Moment hervor, welches sich mehr und mehr in dem weiteren Entwickelungsgange des Künstlers bemerkbar macht: die Richtung auf das Monumentale. Der „Sturz der Engel" (nach Milton), „Achill's Kampf mit den Flüssen" sind Darstellungen, welche einen um das Zehnfache größeren Raum bedecken könnten, ja für ihn geschaffen zu sein scheinen. Setzt man sie zu einer Art der technischen Ausführung in Beziehung, so würden sie nur als Fresken von noch größerer Wirkung sein, wie als Kartons. — Zieht man unter den noch übrigen Blättern die bloßen Skizzen zurück, so finden sich allerdings einige, die man als Oelbilder sich denken könnte. Eine andere Frage aber ist es, ob sie durch diese Ausführung gewinnen würden, und diese wird nur in Rücksicht auf äußerst wenige zu bejahen sein.

So sind denn Carstens' Werke keine Zeichnungen, denen, um Bilder zu sein, die Farbe fehlte, sondern Kompositionen, welche ihrer Form nach Zeichnungen geblieben und mehr oder minder ohne Rücksicht auf Farbe und spezifisch malerische Anforderungen geschaffen sind. Die Bildfläche ist meist von geringer Tiefe, eigentliche Perspektiven sind selten, die Landschaft tritt zurück, sie ist, wenn man das „goldene Zeitalter" ausnimmt, nur andeutend behandelt, gleichsam um die Strenge der plastischen Gliederung zu unterbrechen. Noch ein anderes Moment zeigt sich, welches mehr dem ruhigen Flusse des plastischen Reliefs, als der dramatischen Bewegung des eigentlichen Bildes zu entsprechen scheint. In größeren Kompositionen, auch solchen von bewegterem Inhalte, wirkt Carstens mehr durch die Abwägung der Massen, als durch den gesteigerten Ausdruck einzelner Hauptfiguren. Es scheint sogar manchmal, als ob in den letzteren der Künstler die Ausdrucksmittel nicht mehr steigern wollte oder konnte, wenn Hauptpersonen, wie sein „Eteokles" oder „Jason" (bei seiner Ankunft in Jolkos), in dieser Hinsicht hinter ihre Umgebung sogar zurücktreten. Nach alledem wird man füglich das

Digitized by Google

Verhältniß der Carstens'schen Zeichnungen zu den Anforderungen der Malerei nicht als einen zufälligen Mangel, als eine Folge ebenso zufälliger Umstände auffassen dürfen, sondern als den innern, nöthigenden Drang des Genius, der eben nur in diesen, seinen Darstellungsformen gewürdigt werden kann.

Der Gegensatz, in welchem diese einfach-großen, bei aller Naturwahrheit stilvollen Formen zu dem künstlich gesteigerten Pathos oder dem kalten, konventionellen Ausdrucke gleichzeitiger Kunstleistungen stehen, dieser Gegensatz mußte schon den Zeitgenossen offenbar werden. Carstens selbst schreibt bald nach seiner Ankunft in Rom (1792) in einem Briefe an den Minister Heinitz zu Berlin: „Meine Arbeiten machen Aufsehen. Man gafft und staunt und weiß nicht, wie ich den großen Stil aus Deutschland mit nach Rom bringe, ja wie ich dazu gekommen. Eben so sehr wie ich mich verwundere, wie alle hiesigen Künstler auch keine Spur davon in ihren Arbeiten haben. Es ist eine wahre Belohnung für meinen Fleiß, wenn mir zu Ohren kommt, daß man meine Arbeiten nur mit Julius Romanus, Polidor oder Michelangelo vergleicht.“ Was Carstens auszeichnet, ist das wirkliche, echte Verständniß der menschlichen Körperformen, welches trotz mannigfacher Fehler in der Zeichnung sich auch da nicht verläugnet, wo sein allem Kleinlichen und Zierlichen widerstrebender Sinn diesen Formen einen allzuderben, ja plumpen Charakter aufgedrückt zu haben scheint. Sind doch selbst diese Fehler Eigenheiten, welche mit dem innersten Wesen seiner Kunst zusammenhängen! Er zeichnete weder nach Modellen, noch nach lebendigen Akten. Schon als junger Kunstakademiker saß er in Kopenhagen halbe Tage lang unter den Gipsabgüssen des Museums und konnte sich nicht satt sehen an der Antike. Doch zeichnete er keine Statue, dazu war ihm jede „zu schön“, er lernte sie dafür gleichsam auswendig. Darum gab er aber auch sein Eigenstes, wenn er aus dem Geiste der Antike heraus gestaltete, während seine Zeitgenossen, denen über ihren mannigfachen Apparaten das eigentliche Formverständniß abhanden gekommen war, höchstens getreu nachahmten, sei es Natur oder Antike. Kurz nach seiner Ankunft in Florenz sprach er einem deutschen Künstler gegenüber verächtlich von dem Modellapparate der Franzosen, dessen ein tüchtiger Künstler nicht bedürfe. Der andere meinte, das sei leichter gesagt, als gethan, und Carstens forderte ihn auf, am folgenden Tage zu ihm zu kommen, dann wolle er ihm etwas aufzeichnen; der Anblick so vieler Kunstwerke „habe ihm ohnehin schon Lust gemacht, etwas Eigenes zu erfinden“. So entstand unter den Augen des Zweiflers die Darstellung des „Centaurenkampfes“. Solchen Thatsachen gegenüber soll man denn auch die Fehler — nicht übersehen, aber — als das ansehen, was sie sind: die mehr oder minder bemerkbaren Spuren der eigenthümlichen Art seines Schaffens.

Nächst der Antike verdankte Carstens jenes Verständniß der Formen den großen Italienern, um deren Nachfolge es zu seiner Zeit so gar schlecht bestellt war. Vielen seiner Blätter sieht man das ernste Studium Michelangelo's, seines bewunderten Vorbildes, an; die Bewegung in der Frauengruppe, welche „Eteokles“ bei seinem Aufbruche in der Vorhalle des Palastes zurückläßt, erinnert, um nur ein Beispiel anzuführen, auf das Deutlichste an Raffael's Heliodor.

Es ist bezeichnend für Carstens und seine Kunstweise, daß keiner unter den Nachfolgenden (Josef Koch etwa ausgenommen) so sichtbar als seinen geistigen Erben sich ausweist, wie Thorwaldsen, der Bildhauer, welcher noch kurz vor des älteren Meisters Tode (1798) in Rom eintraf. Treffend hat man Thorwaldsen einen „nachgeborenen Griechen“ genannt. Sucht man aber des Abstandes sich bewußt zu werden, welcher ihn von seinen antiken Vorgängern trennt, sucht man in dem lebhafteren, mehr bewegten Gefühlsausdrucke den spezifisch modernen Inhalt zu bestimmen, welchen er in die antike Form legt, so wird man unwillkürlich auf Carstens als das verbindende Mittelglied zurückgeführt. Bei den Andern, bei Cornelius, bei Schinkel in einzelnen seiner figürlichen Kompositionen, finden sich immer nur

Digitized by Google

Digitized by Google

einzelne Merkmale eines freilich im Allgemeinen nicht zu leugnenden Zusammenhanges. Auf diesen Zusammenhang aber stoßen wir bei Thorwaldsen fast bei jedem Schritt. Er ist in die, wie es scheint, für ihn bestimmte Verlassenschaft als eigentlicher Nachfolger eingetreten.

Das beifolgende Blatt, welches uns der Herr Verleger der zweiten Auflage der Müllerschen Stiche*) auszuwählen gestattete, giebt uns in einem Drittel der Größe des Originals die gelungene Reproduktion einer Rothstiftzeichnung. Ihr Inhalt, eine der schönsten Episoden der Ilias (Buch 24) ist so ergreifend schön zum Ausdruck gebracht, daß jede Erklärung wie eine lästige Beigabe erscheinen müßte. Interessant ist die Vergleichung mit einer Darstellung desselben Gegenstandes von Cornelius, welche eins der Deckenfelder des Trojanischen Saals in der Münchener Glyptothek füllt. Cornelius hat offenbar diese Carstens'sche Zeichnung vorgeschwebt, deren Hauptgruppe mit der seinen übereinstimmt. Dort sitzt Achill im Helmschmucke und mit erhobener Rechten, wie denn überhaupt die ganze Darstellung ein entschiedenes Pathos durchzieht. Statt der zwei männlichen Begleiter bei Carstens (Automedon und Alkimos) stehen dort hinter Achill Phönix und Briseïs, rückwärts von Priamus sieht man unter einer brennenden Lampe Hektor's Leiche hingestreckt. Die Formen der Gestalten folgen raumfüllend den Linien des dekorirten Wandfeldes. Das etwas überladene Bild kann schon um dieses äußeren Zweckes willen nicht den Eindruck der Carstens'schen Komposition machen, an der man auf das Beste selbst empfinden kann, was oben über die Wirkung des Einfachen bei Carstens gesagt ist. Carstens hat (nach Philostrat) des Priamus jüngste Tochter, die Polyxena, mit Merkur zusammen, der Scene hinzugefügt; in ihnen drückt sich äußerst reizend die theilnehmende Empfindung aus, welche zwischen bangem Erwarten und freudiger Hoffnung in der Mitte schwebt. Ueberhaupt muß unser Blatt, was die Wahrheit der Empfindung und den künstlerischen Fluß der Linien betrifft, unter die besten Schöpfungen des Meisters gezählt werden. Neben der Anordnung der Figuren ist auch zu beachten, mit wie feinem Sinn alles Beiwerk, Wanddekoration und Geräth, leicht andeutend und doch charakteristisch genug, behandelt und so gegen die Hauptgegenstände äußerst glücklich abgewogen ist.

Das Original unseres Bildes befindet sich in der Bibliothek der Kunstakademie zu Berlin. Carstens sandte es mit zwei anderen von Rom aus nicht lange vor seinem Tode zur Berliner Ausstellung. Seit 1792 mit einem Jahrgehalte nach Rom zu einem Studienaufenthalt geschickt, weigerte er sich, an die Akademie zurückzukehren. Da er nun die ihm gezahlten Summen nicht zurückerstatten konnte, so behielt man die drei Zeichnungen zum Pfande und sie sind trotz wiederholten Protestes mit einer vierten („Schlacht bei Roßbach") das Eigenthum der Akademie geblieben.

A. Philippi.

---

*) Leipzig, A. Dürr 1869. Die Vergleichung einer größeren Anzahl von Exemplaren erster und zweiter Auflage hat uns überzeugt, daß ein Theil der Mängel, welche wir in einer zu harten Beurtheilung (Nr. 10 der Kunstchronik d. J.) der letzteren vorwarfen, auf die zufällig geringere Beschaffenheit einzelner Blätter sich zurückführt. Der nach Abzug dieser Zufälligkeiten für die zweite Auflage zurückbleibende Minderwerth ist allerdings wohl kaum erheblich genug, um mehr als billige Rücksichten seitens der Beurtheilung zu fordern. Wir freuen uns um so mehr, dies hier aussprechen zu können, als trotz des bedeutend herabgesetzten Preises die Verlagshandlung bei übrigens guter Ausstattung noch ganz besondere Sorgfalt auf die Herstellung der (getonten) Kartons für den Plattendruck gewendet hat.

Reiseberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.***)

V.

Luino, Novara, Piacenza.

Mit Abbildungen.

Schlafender Johannes. (Baptisterium zu Novara).

Ich habe die Umgegend nördlich und westlich von Mailand, dann Genua und über Piacenza zurück die Via Aemilia bis nach Bologna durchsucht. Stets war der nicht genug zu lobende und allen Künstlern dringend zu empfehlende „Cicerone" Burckhardt's ein vorzüglicher Führer. Nur Weniges war unbeachtet geblieben, das ich beibringen kann.

In Luino am Lago maggiore glaube ich ein Jugendfresco von Bernardino Luini gefunden zu haben, der es vielleicht zur Unterstützung von der Vaterstadt in Auftrag bekommen haben mag. Es befindet sich im rechten, sehr kurzen Seitenschiff der unbedeutenden Kirche S. Pietro, eine Viertelstunde südöstlich von der Stadt. Es ist eine Anbetung der drei Könige, schon im kenntlichen Typus des großen Künstlers, der in Lugano die gewaltige Kreuzigung geschaffen, die Jeder sehen müßte, der Norditalien bereist. In der Komposition, Haltung der Figuren, Charakterbildung der Köpfe erkennt man aber noch sehr den Anfänger. Das Bild ist vor fünf Jahren verrestaurirt, glücklicher Weise in sehr leicht entfernbarer Tempera- oder gar nur Leimfarbe.

Novara, westlich von Mailand, ist die einzige Stadt im modernen Piemont, die ich besuchte. Sie ist in meinem „Cicerone" nicht erwähnt; ich notire hier nur das, was in den Reisebüchern nicht zu finden ist. Novara bietet, wie fast alle Städte um Mailand, südlich und westlich einen modernen Anblick dar, doch im besseren Sinne. Es wird sehr viel dort gebaut und die steigende Wohlhabenheit der als Eisenbahnknotenpunkt begünstigten Stadt ist überall ersichtlich. Die Stadt selbst vollendet

*) Wir veröffentlichen hier noch einige italienische Reiseberichte unseres verewigten Freundes, deren letzten er uns wenige Wochen vor seinem Tode aus Rom sandte; der Abdruck wurde zu unserm Bedauern durch Platzmangel bis jetzt verzögert. A. d. R.

Digitized by Google

jetzt über Pellegrini's S. Gaudenzio einen großen Kuppelthurm nach den Zeichnungen des greisen Antonelli, eines Novareſen, der jetzt in Turin eine bedeutende Synagoge baut. Dieſer Kuppelthurm ſteht neben dem großen, jetzt winzigen Kampanile über der Kuppel der Kreuzung, kreisförmig im Grundriß von unten bis oben in zwei Etagen die Kuppel noch überragend; jede Etage mit korinthiſcher Säulengalerie auf hohem Sockel, der zwiſchen Pfeilerſtellungen die Fenſter enthält. Dieſer für die Kirche zu gewaltige Thurm iſt jedenfalls imponirend und wirkt wahrſcheinlich mit dem Uebrigen noch harmoniſcher, wenn die beabſichtigte Façade mit ihrem Säulenproſtyle daſtehen wird.

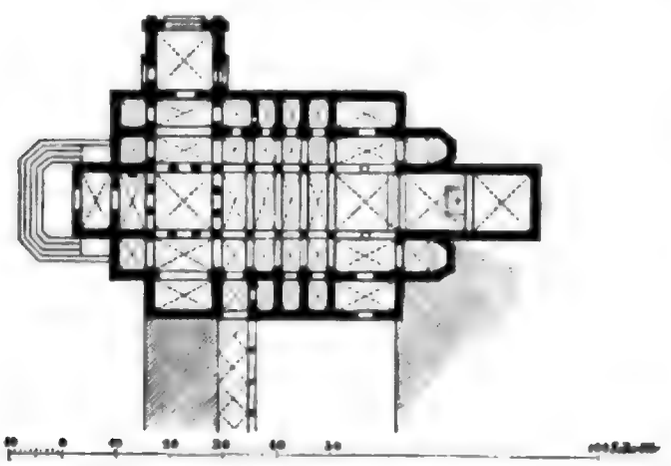
Ganz in den Schatten wird dieſe große Unternehmung aber geſtellt durch ein ſchon zur Hälfte ausgeführtes, jetzt jedoch wegen Geldmangel bald ſtockendes Rieſenprojekt deſſelben Architekten, das den alten romaniſchen Dom bis auf den ſchönen alten Moſaikfußboden des Chors ganz verſchwinden ließ und an ſeine Stelle eine koloſſale Säulenbaſilika ſetzt, die mit ihren ausgedehnten Vorhallen noch das gegenüberſtehende und ganz zu konſervirende Baptiſterium umſchließen ſoll. Die Baſilika iſt mit halbkreisförmigem Chor und einem Chorumgang in der Breite der Seitenſchiffe komponirt, in bedeutender Höhe der korinthiſchen, gelblichen Marmorſtuckſäulen, die ſeltſamer und vielleicht ſehr ungerechtfertigter Weiſe in den Seitenſchiffen dicht vor den Mauerpfeilern wiederholt ſind, wahrſcheinlich um zwiſchen ſich einen vertieften Raum für Nebenaltäre zu bilden. Das Oberſchiff ſpringt bedeutend über die hohen Seitenſchiffe empor, ſo daß außen noch eine Säulen-Galerie mit gradem Architrav über den Seitenſchiffdächern herumgeführt werden konnte, die auch an dem Façadengiebel über dem faſt zu rieſigen Rundfenſter fortgeſetzt wird. Unter dieſem Fenſter ragt noch ein Proſtylos, der, nach dem Plan im Baubureau zu urtheilen, mit einem Pultdach abgedeckt werden ſoll. Wird das Projekt zu Ende geführt, ſo enthält die umſchließende Säulenhalle an der Langſeite 37 Säulenintervalle mit gradem Architrav von größten Maßverhältniſſen; denn wie ſie gegenüber der Façade das Baptiſterium umſchließt, ſo ſoll ſie am Chor den iſolirten Kampanile und die ſymmetriſch dazu liegende, ebenfalls iſolirte Sakriſtei umgeben.

Außer dieſem Domprojekt iſt nur noch Eins wahrhaft intereſſant und vielleicht genußvoller. Die farbigen Thongruppen aus der Paſſionsgeſchichte in fünf der Halbniſchen des achteckigen Baptiſteriums. Sie werden dem Gaudenzio Ferrari zugeſchrieben, ſind aber ſo verſchiedenen Werthes, daß ihm vielleicht nur Eine beizulegen iſt. Es waren die erſten Darſtellungen der Art, die ich ſah, und ich muß geſtehen, ich war überraſcht und finde es ſeitdem gar nicht mehr ſo barbariſch geſchmacklos, plaſtiſche Figuren und gar lebensgroße zu bemalen, kann mich ſogar mit der zuerſt abſtoßenden Behauptung befreunden, daß auch die Griechen ihre Marmorſkulpturen leicht gefärbt haben. Allerdings hat das ſeine Grenzen und das Baptiſterium in Novara iſt darin, wie die ähnlichen Beiſpiele in Varallo und die kurioſen Grimaſſendarſtellungen von Guido Mazzoni und die erhabeneren von Antonio Begarelli in Modena, ſowie die der Robbia in Florenz ſehr lehrreich. In Novara iſt nur die erſte Darſtellung rechts, Chriſtus in Gethſemane, muſtergiltig. Die Kompoſition iſt vorzüglich, natürlich immer nur in Bezug auf die Halbkreisniſche. Chriſtus im edelſten Schmerz erhaben, lehnt ſich matt, knieend, mit gefalteten Händen, an einen Engel, der ihm Muth einſpricht. Etwas tiefer ruht Petrus links, in der Mitte Johannes, rechts Jakobus. Bewegung, Formen, Gewandung Aller herrlich, das Ganze tief ergreifend und beſonders die unvergleichliche Geſtalt des Johannes, der im Aufrechtſitzen ſoeben eingeſchlafen iſt und dem die gefalteten Hände auseinander glitten; die Geſtalt iſt von ſolch tiefer Poeſie und zwingender Wahrheit, daß ich dreimal zum Baptiſterium zurückkehrte, ihn noch einmal ſchlummern zu ſehen. (Vergl. die Abbildung) Faſt Grauen erregend ſind jedoch die andern vier Darſtellungen aus der Paſſion, welche an der Niſchenwand nicht nur landſchaftlichen Hintergrund al fresco haben, wie Gethſemane, ſondern ſogar figürlichen als Fortſetzung der Kompoſition. Beſonders häßlich iſt die abſtoßende Geißelung. Dort hat der Naturalismus jedes Ideale abgeſtreift, die Illuſionsbeſtrebungen ſind dort ſo weit gegangen, daß Chriſtus ſogar natürliche Haare auf dem Kopf, die Krieger natürliche Haare unter den Armen haben. Gegen dieſe Verirrungen ſind die Kurioſitäten Mazzoni's, wie das ſchielende, zerlumpte Dienſtmädchen der Maria, die für das Bambin die heiße Suppe im Löffel kühl bläſt (Krypta des Doms zu Modena), doch noch erträglich, weil formell immer noch ſtilgemäßer.

Von Genua bis Bologna war es eigentlich nur Piacenza, das mir von Burckhardt (wie

Digitized by Google

überhaupt) etwas vernachläſſigt vorkam und dabei bietet es für Architekten und Maler Schätze erſten Ranges. Für die Architekten ſind außer dem herrlichen romaniſchen Dom (der mir außer einem andern bald zu erwähnenden das einzige Beiſpiel bis jetzt zeigte für einen Kampanile im Bau und zwar dicht hinter der Façade über dem linken Seitenſchiff) verſchiedene bedeutende gothiſche, mehrere hochintereſſante Frührenaiſſance- und wenigſtens eine große Spätrenaiſſancekirche durchaus wichtig, weil beſonders originell; für die Maler hat in einer der Frührenaiſſancekirchen Pordenone Fresken gemalt, die in der venezianiſchen Schule gewiß nicht ihres Gleichen haben. Leider iſt Piacenza die Stadt, welche die meiſten geſchloſſenen, verbauten, zu Ställen, Kaſernen, Magazinen benutzten, kurz unzugänglichen Kirchen hat. Ich habe deren 7 bis 9 gefunden und darunter ſind noch die größten der ganzen Stadt, ſo beſonders S. Sepolcro (Frührenaiſſance). Von den Vorrenaiſſancekirchen hat Burckhardt eigentlich nicht mehr, als was man aus Oſten's Zeichnungen erſieht (Oſten, die Bauwerke aus dem 7.—14. Jahrhundert in der Lombardei). So hätte z. B. die romaniſche Kirche S. Antonino (nicht Antonio, wie mein „Cicerone" irrthümlich ſagt) mehr als die kurze Notiz der eigenthümlichen gothiſchen Vorhalle verdient. Ich glaube nicht, daß ihr Grundriß edirt iſt, und füge ihn deshalb bei, weil er auch dann noch Intereſſe hat, wenn man die Eigenthümlichkeit des ſäulengetragenen Quadrates, über dem der achteckige Kampanile ſteht, durch eine Unterbrechung des Baues erklären kann. Die Kirche ſollte anfangs vielleicht nicht größer werden als vom jetzigen (übrigens ſpäter um das letzte Quadrat verlängerten) Chor bis zum erwähnten Quadrat; aus irgend einem Grunde, vielleicht wie häufig aus Rivalität gegen die Fortſchritte einer größeren Nachbarſtadt, wurde dann eine Vergrößerung der Kirche beſchloſſen; man wollte die beſtehende Kirche als großen Chor behalten und Kreuz- und Langſchiff anbauen; der Plan war zu groß und die Kräfte reichten nicht aus. — Doch das Alles zu entſcheiden, bleibe den Fachgelehrten überlaſſen.



Die nächſte ſehr intereſſante Kirche iſt S. Siſto aus der Frührenaiſſance. Sie iſt von Burckhardt zugleich mit dem ſtilparallelen S. Giovanni und der Steccata in Parma vollauf gewürdigt worden. Vielleicht hätte zu jener Bautengruppe aber noch eingehender La Madonna della Campagna (ebenfalls in Piacenza) gerechnet werden müſſen, die wahrlich nicht blos wie eine „Nachahmung" der Steccata erſcheint, ſondern dieſelbe an Reiz nicht nur im fein gegliederten Aeußeren, ſondern im perſpektiviſch reicheren Innern vielleicht übertrifft. Bekanntlich bilden beide Kirchen griechiſche Kreuze mit Kuppeln über der Vierung und Benutzung der Eckräume zu iſolirten Kapellen. Bei der Steccata ſind dieſe Eckräume durch Mauern abgeſchloſſen, für die Wirkung des Innern alſo gar nicht da, bei der Madonna della Campagna dagegen ganz offen, nur durch die Malerei (wovon ſpäter) ausgezeichnet, und bereichern alſo das Innere ganz bedeutend. Durch die höchſt ſtörende Verlängerung des Chorarmes iſt der Charakter beider allerdings fühlbar beeinträchtigt.

Die Haupteigenthümlichkeit der genannten Kirche S. Siſto iſt bekanntlich außer den zwei Querſchiffen mit origineller Kapellenausbildung (vgl. den Grundriß in Lübke's Architekturgeſchichte) die durchgängige Anwendung von Kuppelchen in den Intervallen der Seitenſchiffe, für die ich als Beiſpiele nur noch die Zopfkirche S. Vincenzo martire in Piacenza und S. Bartolommeo di porta Ravegnana in Bologna kenne. Die Kuppeln ſind ſtets lichtlos, damit das Hauptſchiff nicht in der Wirkung beeinträchtigt werde; die auffallenden großen Laternen in den Kuppeln der letztern Kirche ſind wohl ſpäter eingebrochen, um den Kapellen Licht zuzuführen. Das Beiſpiel von S. Siſto hat nun auch in der Spätrenaiſſance in einer Kirche Piacenza's Nachfolge gefunden, deren gänzliches Verſchweigen im „Cicerone" verwunderſam iſt: in S. Agoſtino. Es iſt das eine ſehr große fünfſchiffige

Digitized by Google

Kirche, welche durch Gebälkſtücke verbundene Säulen im Mittelſchiff und gleiche Pfeiler in den Seitenſchiffen hat. Die Räume zwiſchen den verbundenen Säulen in den erſten Seitenſchiffen ſind mit Tonnengewölben, die Quadrate zwiſchen je zweien dieſer Säulenpaare mit Kuppeln geſchloſſen, ebenſo wechſeln in dem äußerſten Seitenſchiffe Kreuz- und Tonnengewölbe; das Kreuzſchiff iſt einſchiffig, der Chor fünfſchiffig mit drei Kuppelintervallen der Seitenſchiffe, während das Langſchiff deren fünf hat. Die Säulenordnung iſt doriſch-toskaniſch. Die mächtige Façade zeigt einen dreitheiligen ioniſchen Triumphbogen mit den anſtoßenden Halbgiebeln der äußerſten doriſchen Seitenſchiffe, in deren Façaden zwei Niſchen mit Biſchofsſtatuen angebracht ſind. Das Ganze iſt von bedeutender Wirkung und klaſſiſch guter Detailirung, trotz der ſpäten Entſtehungszeit, welche die Inſchrifttafeln angeben. Ueber dem erſten linken Seitenſchiffe ſteht: Canonici regulares lateranenses sede vetere relicta ubi arx urbana conderetur templum exstruendum curavere anno MDLXX.

D. Marc. Antonio Bagarotto MB. inchoat. absolut.

Ueber dem erſten linken Seitenſchiffe:

Canonici regulares lateranenses proditis inter opus fundamentis frontem excitaverunt tantae quod unum moli defuerat ornamentum anno MDCCLXXVI.

D. D. Leandro Merusio Parmen. Odoardo Anguissola S (?) Lac ABB inchoatum. absolutum.

Comes Camillus Morigia domo Ravenna dirig.

Von der Architektur in Piacenza können wir mit dieſer Kirche ſcheiden; die Profanarchitektur bietet mit geringen Ausnahmen (z. B. Frührenaiſſance: Caſa Scotti, Strada levata 41) nur akademiſch langweilige Bauten, wohin man wohl auch den koloſſalen Palazzo Farneſe Vignola's rechnen kann, der, noch dazu unvollendet, einen recht proſaiſchen Eindruck macht. Dagegen zwingen mich Pordenone's ebenſo zahlreiche wie werthvolle Fresken in der ſchon erwähnten Madonna della Campagna zu näherem Eingehen.

Die Kirche hat dieſelbe Dekoration wie die anderen drei genannten derſelben Gruppe: Pfeiler und Geſimſe mit grauen Arabesken auf farbigem, hier violetten Grunde, die Wandflächen weiß; die Kaſſettirung der Gewölbe faſt nur grau in grau. Pordenone malte nun die beiden Kapellen der linken Eckräume in den tiefmöglichſten Farben und leitete durch farbige Putten in den Seitenfüllungen der Pfeiler höchſt fein aus dem Farbloſen der übrigen Kirche über. In den beiden anderen Eckräumen hat Camillo Procaccini die Pfeiler nach Innen auch farblos gelaſſen, das iſt ſogar ſtörend. Die Farben ſind nach der Kuppel hinübergeleitet durch farbige Darſtellungen aus dem alten Teſtament (leider in Oel) von Daniele Crespi, Tiarini, Gavaſetti, Guercino. Und in dem Tambour der Kuppel und in dieſer ſelbſt, ja ſogar bis zum Kuppelabſchluß der Laterne hat wieder Pordenone ſeine Prachtfarben angebracht mit grau in grau auf Goldgrund in den Geſimſen wechſelnd. Dieſe Fresken ſind die farbenprächtigſten, die ich geſehen, und ſie beſonders könnten das Vorurtheil gründlich beſeitigen, das Fresco ſähe kalkig aus. Die Oelfarbe hat kaum dieſes leuchtende Smaragdgrün, dieſes klare und doch geſättigte Purpurroth, dieſes intenſive Ultramarinblau, wie es Pordenone hier erreicht hat. Ja ſelbſt in der Technik könnte die Oelmalerei hier nicht einmal wetteifern, ſelbſt nicht in Pordenone's eigenen Händen. Hier iſt eine ſolche Zartheit der Uebergangstöne, Alles ſo ben impastato, die Konturen ſind ſo weich und zart verarbeitet (morbido) trotz aller Beſtimmtheit und dabei Alles mit ſo flüſſigem, breiten Pinſel gemalt, daß Manches wie ein Räthſel der Frescotechnik iſt. Ich bin dadurch zu der Ueberzeugung gekommen, daß wenigſtens die venetianiſche Schule anders gemalt hat, als unſere deutſchen Frescomaler, neuerdings beſonders ſchön Große und Dietrich, und daß die Malweiſe Rahl's und ſeiner Schule die ähnlichere, mit der Lionardo's und Luini's identiſche iſt. Jene ſetzen die Töne der gemiſchten Palette moſaikartig nebeneinander, dieſe untermalen grau in grau (Lionardo mehr grün) und laſiren am Nachmittag, wo die Farben ſchon halb gebunden ſind, mit den kalkfreien, reinen Farben, dann noch hie und da die Töne verſtärkend. Pordenone und auch Tizian (Scuola del Santo zu Padua) haben es noch anders gemacht, manchmal die eben beſchriebene Technik damit verbindend. Erſt ſtrichen ſie die Lokaltöne ziemlich intenſiv auf, ſetzten Licht und Schatten (mit Berechnung auf die einwirkende, unterliegende Lokalfarbe) darauf und halfen hier und da mit den

Digitized by Google

grauen Uebergangstönen nach. So malen jetzt die Italiener hier noch und beſonders Luigi Sabatelli in Mailand hat es darin zu ganz bedeutender Fertigkeit gebracht. Dieſe Malweiſe hat mit jener Luini's den Vortheil des leichteren Berechnens des Auftrocknens vor der unſrigen voraus und erlaubt ein keckeres Arbeiten.

Doch nicht nur die Technik, ſondern auch die geiſtigen Vorzüge machen die Fresken in der Madonna della Campagna bedeutend. Natürlich theilen ſie, wie alle venetianiſchen Bilder, die Mängel der Auffaſſung und Kompoſition im Vergleich zur florentiniſchen und römiſchen Schule. Ein durchgehender Grundgedanke iſt nicht zu finden, ja ſo wenig angeſtrebt, daß der Fries des Tambours rein heidniſch-mythologiſche Scenen enthält, die allerdings an und für ſich von herzgewinnendſter Friſche und Liebenswürdigkeit ſind. Am beſten gelingen Pordenone, wie allen Venetianern, die Darſtellungen ruhigen, ſelig-ſtillen Daſeins und da beſonders wieder am glücklichſten in Einzelfiguren. So ſind die ruhig ſtehenden und ſinnenden Heiligen zwiſchen den Tambourfenſtern und der ſchreibende Sankt Auguſtin zwiſchen vorzüglich gemalten Engeln gleich neben dem Eingang, ganz beſonders aber die unübertrefflich ſchönen Evangeliſten in den Zwickeln der Kuppelbogen wohl das Beſte, und ſchon die Propheten, welche in der ſonſt glücklich geſchnittenen Kuppel dramatiſch handelnd mit anderen Figuren dargeſtellt ſind, verlieren dadurch an Bedeutſamkeit, auch ſchon durch das geringere Unterordnen unter die architektoniſchen Geſetze. Von den dramatiſchen Darſtellungen, welche die genannten beiden Eckräume und im Tambour unter den Fenſtern einen hohen Fries füllen, ſind die idylliſch-ruhigen die beſten, und doch iſt da das Formelle der Kompoſition oft doch zu ſtark vernachläſſigt. Die Geburt Chriſti in der erſten Kapelle der Magier iſt wie bei Dürer und Anderen zu einer Kindbettſcene gemacht worden, aber formell ſehr gering. Die beiden das Kind badenden Wärterinnen im Vordergrunde nehmen faſt den ganzen Raum ein und überſchneiden die Wöchnerin und die Stärkung bringenden Mägde zur Hälfte ohne irgend dem Linienzuſammenhange Rechnung zu tragen. Bei dem Beſuch der drei Könige in derſelben Kapelle iſt das Chriſtuskindlein vor dem knieenden Weißkopf, der ihm das Füßchen küſſen will, erſchreckt. Auch hier überſchneidet die Figur des ſeltſam anhumpelnden zweiten Königs unſchön die Hintenſtehenden. Die von mir in meinem erſten Bericht beſchriebene Anbetung Pordenone's aus dem Dom von Treviſo iſt bedeutend beſſer. Aber trotz dieſer in die Augen ſpringenden Mängel liegt über den Kompoſitionen doch ein ſo poetiſcher Hauch friſcher und doch ſtiller Poeſie, daß ſie tief ergreifen. Beſſer komponirt iſt die Diſputation der h. Katharina mit den Doktoren (auf dem links Pordenone ſein eigenes Portrait angebracht haben ſoll) in der zweiten Kapelle. Die Heilige ſelbſt von zwingender Ueberzeugungswahrheit. Das zweite Bild in derſelben Kapelle iſt leider in Oel gemalt und ſehr nachgedunkelt, auch unbedeutender. — Beide Kapellen ſind mit gemalten Kuppelchen, bemalten Bogenzwickeln und Lünetten verſehen, auf die näher einzugehen der Raum mangelt. — Die erwähnten Tambourfriesbilder aus dem neuen Teſtament ſind weniger bedeutend, auch wahrſcheinlich nicht alle von Pordenone, kommt doch darunter eine (bis auf die kleinen Kompoſitionsveränderungen, die das Langformat forderte) genaue Kopie der Dresdener heil. Nacht von Correggio vor. Ueber ihnen ſtehen dann an den Pfeilern der Fenſtergalerie die erwähnten ſchönen Heiligen in übernatürlicher Größe und über dieſen der Fries mit den mythologiſchen, überaus fein faſt in's Graubraune geſtimmten Darſtellungen auf Goldgrund. Dieſelben erſcheinen von unten übrigens ſo klein, daß ſie gar nicht auffallen. In ihnen, wie in dem darüber befindlichen ſchmalen Kinderfries, der die Laternenöffnung umſchließt, hat der Künſtler ungebunden ſeine Luſt am friſchen, fröhlichen Leben ausgelaſſen und die köſtlichſten Züge von ſprudelndem Humor zeigen die Darſtellungen des Raubes der Europa, des trunkenen Silens, des Bacchus mit Faunen und Satyrn u. ſ. w. — Die Laternenpfeilerchen ſind mit Putten, die Kuppel derſelben endlich mit dem von Engeln getragenen Gott Vater geſchmückt, der faſt derſelbe wie in Treviſo iſt. Von unten geſehen macht ſich dieſer helle Durchblick in die Laternen höchſt poetiſch.

Nur mit Mühe konnte ich mich von dieſen herrlichen Werken trennen und rathe Jedem, der das Glück hat, Italien zu beſuchen, einen Tag für Piacenza ſchon um ihretwegen anzuwenden.

Digitized by Google

Beiträge zur Geſchichte der Kunſtbeſtrebungen und Sammlungen Kaiſer Rudolf's II.

Von Ludwig Urlichs.

Der Wunſch, über Kaiſer Rudolf's II. Antikenſammlungen genauere Nachrichten zu ermitteln, war eine der Urſachen, welche mich in den letzten Oſterferien den genußreichen Aufenthalt in der herrlichen Kaiſerſtadt ſuchen ließen. Wie es zu gehen pflegt, fand ich Anderes, als was ich zunächſt im Auge hatte. Denn die handſchriftlichen Zeugniſſe über den Beſtand der Prager Schatz- und Kunſt-Kammer beſchränken ſich im Weſentlichen auf ein Inventar in der k. k. Hofbibliothek, Nr. 8196,*) welches Hr. Ritter von Perger in ſeinen ſchätzbaren „Studien zu Geſchichte der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien“**) zum erſten Male bekannt gemacht und nach ihm Waagen***) benutzt hat. Es enthält 413 (463 bei Waagen iſt ein Druckfehler) Originalgemälde, d. h. den ganzen Beſtand der Galerie. Denn das Verzeichniß iſt nicht, wie jene Gelehrten meinen, um das Jahr 1600, ſondern erſt um 1621 nach der Vertreibung des Winterkönigs aufgeſtellt worden.†) Dies erhellt theils aus dem Titel, theils deutlich aus der Bemerkung (S. 112 bei Perger): „Ein ſtück von einem Altar, von Kayſer Maximiliano, darauf ſeine Töchter gemahlt, aber durch die Rebellen zerſchlagen worden.“ Außer den Bildern führt das Inventar in buntem Gemiſch nach den Zimmern des Prager Schloſſes überſeeiſche Kurioſitäten, eingelegte Tiſchplatten, rohe und verarbeitete Edelſteine, endlich auch eine Reihe von Skulpturen auf, aber ſo dürftig und ungenau, daß ſich wenig oder nichts Brauchbares daraus entnehmen läßt. Genannt werden nämlich:

ein antiquiſcher Hercules von Marmorſtein
ein antiques Roß von Metall
drei antikiſche riliovi in Marmor
ein antikiſch Bild ohne Arme von Marmor
drei antikiſche Köpff, eins von Metall und zwei von ſchwarzem Serpentin
zwei antike Metallene Bilder auf hölzern Füßen
ein antik Leib ohne Kopf, Hand und Fuß von Metall
zwei kleine Bilder von Marmor, ſind zwei Hercules ohne Köpff
ein ſchönes antikes Roß von Metall, darauf ein Bildt
ein nackender Mann von Metall, Gladiator genannt
ein ſchön antiquiſch Roß von Metall, darauf ein Mann ſitzt
ein klein antikiſch Weib von Metall
ein antik Bild von Metall, Laocuund genandt

*) Verzeichnuß derjenigen Sachen ſo auff dem Königlichen Prager Schloß, in der Römiſchen Kayſerlichen Majeſtät Schatz- und Kunſt-Cammer befunden worden, Wie volgett.

**) Beiträge und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien. Band VII (1864), S. 104 ff. Vergl. deſſen Aufſatz in den Mittheilungen der Central-Kommiſſion zur Erforſchung der Baudenkmale, 1865, S. 205 ff.

***) Die vornehmſten Kunſtdenkmäler in Wien. (1866). Erſter Theil. S. 1 ff.

†) Ich verdanke dieſe Bemerkung zunächſt einer Mittheilung des gründlichſten Kenners des Rudolfiniſchen Hofſtaates, Herrn k. k. Regierungsraths Birk.

Digitized by Google

ein klein antik Bruſtbild von Marmor
ein antik Bild, Venus und Cupido, von Metall
ein antikes nackend Weibsbild von Marmorſtein
ein antiker nackender Mann von Marmorſtein
ein klein antik Bruſtbild von Metall
ein antiker großer irdener Krug
zwei antike Bilder von Metall, Mercur und Minerva
ein antiq. Roß von Metall auf einem hölzern Fuß
zwei antike Bilder von Metall
ein desgl. Bild auf einem hölzern Fuß
ein kleiner antiker Kopf von Metall.

Offenbar iſt dies von einem Unkundigen verfaßte Verzeichniß nichts weniger als vollſtändig. Es fehlt namentlich von großen Marmorwerken der berühmte Amazonen-Sarkophag und der ſog. Ilioneus: ſie ſcheinen ſämmtlich in andern Räumen aufbewahrt, vielleicht auch ſpäter bei der ſchwediſchen Eroberung der Kleinſeite von Prag 1648 verſteckt worden zu ſein, und man ſähe gern darin eine Entſchuldigung der unbegreiflichen Verblendung, welche den Ilioneus im vorigen Jahrhundert verſchleudern ließ.*) Zunächſt wird man die mehr verzeichneten als bezeichneten Stücke des Verzeichniſſes in Stockholm ſuchen, wohin der aus Prag entführte Schatz gebracht wurde. Wirklich findet man in dem von Dudik**) leider nur auszugsweiſe mitgetheilten Inventar der Sammlungen der Königin Chriſtine v. J. 1652 11 Marmorfiguren aus Prag, d. h., wenn Nr. 31 aus Marmor beſtand, genau ſo viele wie im Prager Verzeichniſſe. Von den Bronzen ſtammten ſogar nicht weniger als 71 Stücke aus Prag, darunter eins Nr. 26: Trois figures de bronze portées sur un piedestal et entourées de Serpens ſicher dem aus dem italieniſchen Laocoonte barbariſirten Laucuund Nr. 19 entſpricht. Danach wird auch Nr. 16, der Gladiator, für den in Stockholm Nr. 66 beſchriebeſchriebenen homme tenant une espée à la main pour tuer une femme qu'il a entre le bras, tout en figure de bronze gehalten werden dürfen, d. h. für eine moderne Kopie der bekannten Gallier-Gruppe der Villa Ludoviſi. Ebenſo war Nr. 17 vermuthlich eine Kopie des M. Aurelius von Giovanni di Bologna, der wir unten wieder begegnen werden; Nr. 15 wohl eine Amazone (denn „Bildt" iſt eine weibliche Figur). Welche von dieſen Werken noch etwa in Stockholm vorhanden ſind, läßt ſich auch aus dem neueſten Bericht über das dortige Nationalmuſeum***) nicht erſehen; ein wahrſcheinlich moderner Herkules wird S. 229 erwähnt.

Ganz anders und überraſchend ergiebig erwies ſich für die Gemälde des Belvedere und theilweiſe auch für das k. k. Antiken-Cabinet die Ausbeute des k. k. Haus- und Reichs-Archivs, deſſen Schätze jetzt der gelehrten Benutzung mit unvergleichlicher Liberalität geöffnet werden. Mit zuvorkommender Freundlichkeit gewährte deſſen berühmter Vorſtand, Hofrath v. Arneth, meine Bitte, die auf die Rudolfiniſchen Sammlungen bezüglichen Papiere durchzuſehen, und mit unermüdlicher Gefälligkeit unterſtützten mich die Herrn Regierungsrath von Meiller und Rath Fiedler durch Nachweiſungen und Belehrungen. Es finden ſich dort Sachen von verſchiedenem Werth: Inſtruktionen an Unterhändler, welche von dem Hofmaler Hans von Aachen bezeichnet waren, Korreſpondenzen über Planetarien, Globen, florentiniſche eingelegte Tiſchplatten, römiſche Steinſchneider, über Edelſteine wie Diamanten und Rubine,†) Strafanweiſungen an Burgauer Juden, die Kaufſumme von 1000 Dukaten aufzubringen, welche der Kaiſer einem venetianiſchen Juden Abraham für einen Diamanten ſchuldete. Dann ein dringender Brief des Erzherzogs Ferdinand aus Prag vom 18.

*) In Wien erzählte man mir die tragikomiſche Geſchichte etwas anders, als ich ſie in meiner Schrift über die Glyptothek S. 55 berichtet habe. Dr. Barth ſoll den Torſo bei einem Steinmetzen, der zugleich Wirth geweſen ſei, zufällig in einem Winkel entdeckt und für die Statue den urſprünglichen Kaufpreis, drei Zwanziger, für zwei Abgüſſe, die der Beſitzer hatte machen laſſen, zwei Dukaten gegeben haben. Aehnlich lautete 1867 die mündliche Erzählung König Ludwig's I. von Bayern.

**) Forſchungen in Schweden für Mährens Geſchichte. Brünn 1852. S. 95.

***) Wieſeler, Philologus 27, Heft 2. 1868.

†) Man brachte ſie großentheils nach Schweden. Dudik. S. 100.

Digitized by Google

Januar 1577, worin von dem jungen Kaiſer die umgeſäumte Auslieferung „der zwayen fürnemben Stückh“ verlangt wird, „alls ain Ainhürn vnnd ain groß Geſchirr Hagata“, welche Kaiſer Maximilian II. von Ferdinand I. überkommen habe, und welche „nach der brüderlichen Vergleichung“ dem Erzherzoge als dem Aelteſten des Hauſes in Verwahrung gegeben werden ſollten. Es ſind die aus der burgundiſchen Heirath Maximilian's I. ſtammenden Koſtbarkeiten, das vermeintliche Einhorn in der Schatzkammer und die berühmte Achatſchale des Antikenkabinets (Arneth, Schalen XXIII, 2.; v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Kabinets. 1866. S. 4. 556. ff.) Der Kaiſer Rudolf hatte verſprochen, wenn er nach Wien komme, nach den Stücken zu ſehen, der Erzherzog aber verlangte unverzügliche Uebergabe, und es wurde 1593 jene Vergleichung von Neuem beſtätigt (Arneth, d. antiken Cameen S. 44).

1. Erkundigungen in Rom.

Intereſſanter ſind ſchon vier Berichte des kaiſerlichen Vicekanzlers Coradusz vom J. 1595 aus Rom über die dort etwa verkäuflichen Kunſtwerke. Sie ſind zwar (von Chmel) in den öſterreich. Blättern für Literatur, Kunſt, Geſchichte u. ſ. w. (Wien, 1847, 8. Februar. Nr. 33) genau abgedruckt, aber, wie es mit manchen Erzeugniſſen des öſterreichiſchen Fleißes geht, von allen Kunſthiſtorikern völlig ignorirt worden. Und doch, wie wichtige Reſultate ergeben ſie, obgleich ſie für die kaiſerlichen Sammlungen erfolglos blieben! Der Geſandte hatte in Rom Wichtigeres zu thun, als ſich nach Kunſtwerken umzuſehen. Handelte es ſich doch um die bedrohlichen Fortſchritte der Türken in Ungarn und um die Hülfe des Papſtes Clemens VIII. Aber er mußte der Kunſtliebe ſeines Herrn ſich gefällig bezeigen, und ſo erſtattete Coradusz am 7. März, 22. Juli, 4. und 14. Oktober über die möglichen Ankäufe Berichte, denen mehrere Verzeichniſſe beigefügt wurden. Zuerſt ſind ſie voller Hoffnungen. Man würde irren, wenn man Rom nur als Quelle der ausländiſchen Sammlungen betrachtete. Die Meiſterwerke der alten und neuen Kunſt ſtrömten dort aus Italien und Deutſchland faſt eben ſo zahlreich zuſammen, wie ſie ausgeführt wurden, theils durch Kauf theils durch die bis in das 17. Jahrhundert hinein gebräuchlichen Schenkungen. Fürſten und Edele erfreuten ihre Gäſte oder Wirthe wetteifernd durch Gemälde und andere Kunſtwerke, die geiſtlichen Herrn ſammelten in ihren Sprengeln oder auf Geſandtſchaftsreiſen, und Kirchen und Klöſter ſicherten ſich die Gunſt ihrer Patrone durch Schenkungen oder Verkäufe. So waren die kleinen erleſenen Sammlungen großentheils gebildet worden, deren Beſtand das Verzeichniß A. im Hausarchive angiebt. Es beſaß 1. der Kardinal Paolo Emilio Sfondrati aus Mailand, geboren 1561, Kardinal ſeit 1590 und in dieſem Jahre als Nepote des Papſtes Gregor XIV. allmächtig, folgende Bilder:

Una Madonna di Raffaele, che era prima in strada del popolo
un ritratto mezza figura di Papa Leone, di Raffaele
un Cristo morto, mettendolo nella sepoltura di Raffaele, quadro piccolo
un Cristo alla colonna, mezza figura di Titiano
una Madonna con un' altra figura, o contadino che porta dei frutti, di Titiano.
Tutti questi sono in tutta eccellenza.

Tizian's Gemälde wage ich nicht zu beſtimmen, da dergleichen Gegenſtände öfter von ihm ausgeführt ſind.*) Von den drei Bildern Raffael's iſt das dritte ganz unbekannt. Ich bin ſehr geneigt, zu glauben, daß Raffael die ſchöne Kompoſition, deren Zeichnung ſich jetzt in England befindet (Paſſavant 2, 491), wirklich in Oel ausgeführt hat. Denn unſer Bild wird ausdrücklich ein kleines genannt. Intereſſanter iſt die Notiz über die beiden erſten; denn daß Nr. 2 irrthümlich Papa Leone ſtatt Giulio geſagt wird, ſpringt in die Augen. Leo X. hat Raffael nicht in halber Figur gemalt, wohl aber bekanntlich Julius II. Beide Bilder, nicht allein das erſte, wurden bis zum Jahr 1575 in der Kirche S. Maria del popolo gezeigt, wo ſie Vaſari 5, 152 (Ausgabe von 1823) beſchreibt. Vergl. Paſſavant 2, 126. Wie ſie dorthin gekommen ſind, wird nicht berichtet, und es iſt eine bloße

*) Einen für die Königin von Portugal, alſo zwiſchen 1557 und 1558 gemalten Cristo, poco minore del vivo, battato da' Giudei alla colonna, erwähnt Vaſari 10, 210.

Digitized by Google

Vermuthung, welche Förſter, Raffael 1, S. 330 als Thatſache angiebt, daß ſie Julius II. dorthin geſchenkt hatte. Von ſeinem Portrait dürfen wir dies wohl glauben, da der Papſt dem dortigen Marienbilde einen ſilbernen Kranz ſchenkte, im J. 1509 darin von Pinturicchio die größte Kapelle, wohl den Chor, malen*) und im J. 1511 daſelbſt ſein Bündniß mit Spanien verkündigen ließ. Aber das Madonnenbild kann ebenſogut von dem Neffen des Erbauers Sixtus IV., dem Kardinal Riario, geſchenkt worden ſein, mit dem Raffael 1508 näher bekannt war (Paſſavant 1, S. 172. 174). Wie dem auch ſei, im J. 1590 war es entſchieden nicht mehr vorhanden, denn Lomazzo führt in ſeinem damals erſchienenen Tempio della pittura p. 116 nur das Portrait des Papſtes auf. Wahrſcheinlich war es ſchon früher (denn Lomazzo hatte ſein Buch in ſeiner Jugend entworfen) abhanden gekommen, und zwar, wie wir jetzt erſt lernen, in die Hände Sfondrati's, an den als einen Landsmann die lombardiſchen Auguſtiner des Kloſters ſich gehalten haben werden, als Sixtus V. (1585 bis 1590) ihre Kirche zum Kardinalstitel erhob. Im J. 1590 wurde Sfondrati ſelbſt Kardinal, in demſelben Jahre hob Gregor XIV. die Beſtimmung auf, daß nur der Papſt an dem Hauptaltare Meſſe leſen durfte: wahrſcheinlich folgte bei dieſer Gelegenheit das Bildniß Leo's X. dem Madonnenbilde, und es blieb in der Kirche nur ein drittes Werk des Meiſters zurück, welches Lomazzo ganz beſonders lobt, das aber von keinem Schriftſteller über Raffael weiter erwähnt wird und das jetzt verſchollen iſt: der disegno del giudizio sopra le tre Dee di Paris Trojano, offenbar nicht die darauf bezügliche Handzeichnung in Paris (Paſſavant 2,602; Weigel, d. Werke der Maler in ihren Handzeichnungen 1865. S. 586, Nr. 6945), ſondern ein ausgeführter Karton, der als ſelbſtändiges Werk neben jenen Gemälden glänzen konnte. Wahrſcheinlich hatte ihn Raffael für Agoſtino Chigi zu der Zeit angefertigt, als er mit der Ausſchmückung der Farneſina beſchäftigt war; Chigi wird ihn der Kirche, als er ſeine Kapelle daſelbſt gründete, geſchenkt haben. Sfondrati hinterließ im J. 1615 ſein Vermögen ſeiner Titularkirche S. Cecilia in Trastevere, welche er im J. 1600 prächtig ausgeſchmückt hatte, vermuthlich alſo auch beide Bilder Raffael's. Von dieſen mag der Kardinal Johann Karl von Medici (1611 bis 1663) oder vielmehr der als Kunſtfreund bekannte Kardinal Leopold von Medici (1617 bis 1673) im 17. Jahrhundert das Bildniß Julius II. erworben haben, welches jetzt eine Hauptzierde des Palaſtes Pitti bildet; das berühmte Madonnenbild blieb in Rom, bis es 1717 Girolamo Lottorio in den Schatz nach Loreto ſchenkte. Während des 17. Jahrhunderts wird es meines Wiſſens nicht erwähnt; bekannt iſt die Maſſe der Kopien, die nach dem Verſchwinden des Originals größere Berühmtheit erlangt haben, ſowie die Anſprüche mehrerer Bilder auf Originalität.

2. beſaß die Gräfin Santa Fiora folgende Bilder:

Una Madonna con Santa Caterina e San Sebastiano di Correggio
un ritratto d'una donna di casa d'Ossi Ferrarese vestita all' antica, mezza figura con un altro simile all' incontro di Correggio.
Queste due pitture sono cosa unica e divina.
Un Cristo all' horto, quadro piccolo per man di Correggio
una donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaele
una Madonna, quadro piccolo del Parmeggiano.

Der Grafen Sforza von Santa Fiora, deren Haus im 17. Jahrhundert als Sforza Ceſarini die herzogliche Würde erhielt, gab es in der Mitte des 16. drei, Söhne des Grafen Boſio und der Konſtantia Farneſe, Nichte des Papſtes Paul III., zwei Kardinäle Guido Ascanio Sforza, 1518 bis 1564, Aleſſandro Sforza, Kardinal 1560, † 1581, und einen Grafen Sforza da Santa Fiora, welcher 1569 vom Papſt Pius V. dem Könige Karl IX. von Frankreich zu Hülfe geſchickt wurde und die Hugenotten bei Moncontour beſiegte. Seine prächtige Rüſtung ſieht man in der Ambraſer Sammlung. Deſſen Wittwe bewahrte, wie es ſcheint, die Erbſchaft auch ihrer reichen Schwäger, von denen Aleſſandro 15 Jahre (1560 bis 1575) Biſchof von Parma geweſen war. In dem Hauſe Santa Fiora gab es außer den genannten mehrere Monumente, auch Antiken; 1562 nennt Aldrovandi bei Clarac, Musée de sculpt. 3 p. CLXXXIII. ff. eine ſchöne Cleopatra, eine der bekannten Ariadne-

*) Albertini, de mirabilibus urbis Romae 1509. Ausg. von 1519 fol. 77. b. 80 a.

Digitized by Google

Statuen, deren schönstes Exemplar seit Julius II. im Vatikan steht, eine Bacchantin mit der Nebris 1½ Lebensgröße Nr. 161 und den kleinen Torso eines Herkules Nr. 561. Ein Portrait des Papstes Paul III. von Tizian erwähnt Vasari 10, 203 bei den Erben des Kardinals Santa Fiora. Die von Coradusz aufgeführten Gemälde waren größtentheils Meisterwerke ersten Ranges. Das zweite, jetzt verschollen, ist ein Beleg für den Aufenthalt Correggio's in Ferrara und seiner Verbindung mit Dosso Dossi; denn zu dessen Verwandtschaft gehörte ohne Zweifel die portraitirte Frau. Das erste Bild der Liste ist jetzt eine Zierde des Louvre, die weltberühmte Vermählung der heil. Katharina. Durch die Vermittlung eines Kardinals aus der Familie Este, den Villot, Notice des tableaux exposés dans les galéries du musée impérial du Louvre (Ausg. von 1859) 1 p. 13. unrichtig Ludwig nennt, soll es aus den Händen des Dr. Grillenzoni in Modena in den Besitz der Gräfin Santa Fiora gekommen sein. Das kann nur entweder der Kardinal Hippolyt († 1591) oder Alessandro (Kardinal 1592. † 1624) gewesen sein, beide große Kunstfreunde und Glieder der landesfürstlichen Familie. Dagegen läßt es Sandrart, T. Akademie 2, S. 91, „von einer Gräfin" nach Rom bringen. Nach dem Tode der Gräfin wurde das Bild Eigenthum des Kardinals Francesco Sforza († 1624), der es im J. 1614 besaß; im J. 1634 gehörte es dem Kardinal Scipio Borghese (Sandrart a. a. O.) Dieser scheint es dem Kardinal Antonio Barberini abgetreten zu haben, der es in Frankreich dem Kardinal Mazarin schenkte. Nach des Letzteren Tode erwarb es Ludwig XIV. Wie Schade, daß das Portrait, welches in der Liste ebenso hoch gehalten wird, nicht einen ähnlichen Weg genommen hat. Das Bild Nr. 3. erhält kein besonderes Prädikat: es kann nicht der berühmte Christus am Oelberg gewesen sein, der aus Spanien in die Galerie des Herzogs von Wellington gelangt ist; denn dieses Bild befand sich 1590 im Besitze des Grafen Visconti in Mailand und wurde von dort nach Madrid verkauft (Lomazzo, Tempio, p. 105. Fiorillo 2, 397). War das römische Gemälde eine Replik des Meisters oder eine Kopie von Girolamo di Carpi, welcher dem Kardinal Ippolito nach Rom folgte und mehrere Werke Correggio's kopirte? (Vasari 9, 382 ff. 388). Auch von Nr. 5. können wir nicht mehr sagen, als daß es eins der vielen kleinen Bilder gewesen sein wird, welche Francesco Mazzuola während seines Aufenthaltes in Rom malte (Vasari 7, 466). Nr. 4. dagegen lehrt uns wieder den Stammbaum eines der berühmtesten Werke Raffael's näher kennen. Unter dem Portrait einer nackten Figur kann nur die sog. Fornarina der Galerie Barberini verstanden werden, denn ein anderes Werk des Künstlers, worauf diese Beschreibung passen würde, gibt es nicht (Passavant 2, 124. Förster 1, 261. 333). Da dies Bild sich schon 1642 im Palaste Barberini befand, wird es derselbe Kardinal Antonio Barberini von dem Erben der Gräfin, Kardinal Sforza, erworben haben.

3. zeigte man bei Lelio Cinquini, vielleicht einem Bankier der Zeit(?):

una carta con un' altra Madonna, fatta di chiaroscuro del Parmeggiano
un quadretto tondo con una Madonna e due teste appresso Raffaele.
Tutte cose in somma eccellenza.

In Nr. 1. erkennen wir eine der Zeichnungen, welche Mazzuola für den Holzschnitt in Halbdunkel ausarbeitete und die ihm von seinem Gehülfen Antonio da Trento theilweise entwendet wurden (Vasari 7, 468. Bartsch, T. XII.), in Nr. 2 eine Kopie nach der jetzt nach London gekommenen Madonna de' candelabri (Passavant 2, 399. 3, 168). Wenigstens wüßte ich kein anderes rundes Bild Raffael's mit einer Madonna und zwei Köpfen zu nennen. Da die Kopie sehr gerühmt wird, mag sie die von einem Schüler des Timoteo Viti, Pierantonio Palmerini aus Urbino, verfertigte gewesen sein (Passavant 2, 400).

4. besaß Antonio Gallez „allerlei Abriß in einem Buch in Folio, auch etliche kleine heidnische urnas und wenig statuas, 10 bis 12," auch 500 Cameen. Das Verzeichniß der Handzeichnungen, eine der ältesten Sammlungen der Art, abzuschreiben verhinderte mich leider die Kürze der Zeit, die Antiken finde ich sonst nirgend erwähnt; die Sammlung scheint bald zerstreut worden zu sein.

In seinem zweiten Berichte stellt Coradusz eine neue Aussicht als günstig dar, er führt uns

5. in den Palast eines berühmten Kunstmäcens, in das Haus Cesarini. Schon im J. 1509 standen in dem neugebauten Palaste des Kardinals Giuliano de' Cesarini viele antike Statuen (Albertini

Digitized by Google

fol. 58. b. 83 b.), von denen Gian Giorgio Ceſarini eine Venusfigur 1516 dem Kardinal Bibiena zum Geſchenk machte (Förſter, Raffael I, 310). Des letzteren Sohn Giuliano beſaß eine größere Zahl von Antiken, welche Aldrovandi 1562 bei Clarac 3, p. CLXXV und CCXII ff. aufzählt.*) Deſſen Sohn Giovanni Giorgio hatte, wie Coradusz hervorhebt, mit dem Kardinal Ferdinand von Medici (geb. 1548, Kardinal 1562, ſeit 1584 Großherzog von Toskana) um die Wette Antiken gekauft, von denen Flaminio Vacca im J. 1594 folgende namhaft macht (Fea, Miscell. I.): 1. Nr. 28. Fragmente der Reliefs des Triumphbogens des Claudius, die unter Pius IV. (1559 bis 1566) bei Piazza Sciarra entdeckt, alſo zwiſchen 1562 und 1566 erworben waren. Wahrſcheinlich gehörte dazu die jetzt im Palaſt Barberini aufbewahrte Inſchrift, welche unter Urban VIII. von dem Kardinal Barberini gekauft ſein wird, ſo wie die beiden Reliefs in Villa Borgheſe (Beſchr. d. St. Rom 3, 3, S. 230,) die unter Paul V. in den Beſitz dieſer Familie gelangt ſein mögen. 2. Eine große Säule vom Forum Trajan's aus Cipollino (Nr. 105), welche mit jenen Bruchſtücken in die Villa Ceſarini auf dem Esquilin nicht weit von S. Pietro in Vincoli gebracht wurde. 3. 18 Portraitbüſten von Philoſophen, welche zwiſchen zwei Mauern hinter den Thermen Diokletian's entdeckt und mit 700 Scudi bezahlt worden waren. (Nr. 104). Außerdem ſtand noch im 17. Jahrhundert ein Satyr mit dem Bachuskinde auf den Schultern im Palaſt.**) Dieſe Marmorwerke rühmt auch Coradusz, außerdem eine Menge „kleiner kupferner Götzen." Giovan Giorgio hatte von Clelia Farneſe, der ſchönſten Frau ihrer Zeit,***) einen Sohn Giuliano, einen unbändigen und trotzigen Charakter, welcher durch ſein wildes Leben in Geldverlegenheiten gerieth und die ererbten Kunſtſchätze, obgleich ſie als Fideikommiß geſichert waren, verkaufte. Den Palaſt erwarb ein von Coradusz nicht genannter Käufer, und „etlich Stainern Pilder," dann „Gemäl z. B. Juppiter und Leda," wovon der Kaiſer nur eine ſchlechte Kopie habe. Für Bilder, Gemälde und Stiche hatte er 2400 Kronen bezahlt und wollte ſie für den Kaufpreis wieder abgeben. Den größten Theil der Marmorwerke, welche Ceſarini weit theurer bezahlt hatte, verkaufte der Herzog Giuliano an ſeinen Schwiegervater, den Kardinal Alleſſandro Farneſe, um 5000 Kronen. Da die farneſiſchen Kunſtwerke größtentheils nach Neapel gekommen ſind, haben wir auch jene Büſten, deren Zuſammengehörigkeit ein neues Beiſpiel der Neigung der Römer iſt, die berühmten Griechen in ihren Wohnungen zu vereinigen, in dem dortigen Muſeum zu ſuchen. Wir bezeichnen alſo folgende als Theile jener Entdeckung hinter den Diocletiansthermen, die ſchon vor der Herausgabe des Werkes von Fulv. Urſinus (1569/70) erfolgt ſein wird: Solon, Lykurg, Karneades (Muſ. Borbon. VI, 11), Euripides, Sokrates, einen Krieger(?) (ebd. VI, 26), Sophokles (XV, 3), Zenon von Elea (ebd. 17, 5 und 6), Poſidonius (ebd. 24, 1 und 2), Lyſias (ebd. 28, 1 und 2), vielleicht Herodot und Thucydides (ebd. 27, 1 und 7). Die übrigen vermögen wir nicht nachzuweiſen.†) Die Bronzen Ceſarini's hatte der reiche Bankier Cevolo, der in ſeinem Palaſt, jetzt Sacchetti „fürtreffliche und königliche Sachen" vereinigt hatte und

*) Die meiſten dieſer Denkmäler müſſen jetzt in Neapel geſucht werden, wohin ſie mit der farneſiſchen Sammlung (ſ. unten) gekommen ſein werden, insbeſondere „eine nackte Venus ohne Kopf, die auf dem rechten Fuße ruht, dahinter eine nackte halbe Figur „d. h. eine kauernde Venus mit Amor (Muſ. Borb. XII, 26. Clarac Nr. 1421.) Indeſſen werden die Ergänzungen anders angegeben. Oder iſt die ceſariniſche Statue ſpäter im Beſitz des Marcheſe Origo geweſen, deſſen Eigenthum ein Einzelblatt unſerer Sammlung abbildet? Auch ein Adonis ohne Arme wird angeführt.

**) De Rubeis bei Clarac, p. CCLIV. Ich weiß nicht, woher Braun, Ruinen und Muſeen Roms S. 564, die Angabe hat, daß „ein Theil dieſer Antikenſammlung bei Ceſarini's Tode 1585 in den Beſitz des Kardinals Ludoviſi, des Neffen Gregor's XV. übergegangen ſei." Dieſer Kardinal Ludovico Ludoviſi wurde erſt 1595 geboren, 1621 Kardinal und ſtarb 1635. Sein Oheim Alleſſandro, der ſpätere Papſt Gregor XV., hätte allerdings als Käufer auftreten können. Aber die Vermuthung Braun's, S. 568, daß die Gruppe der ſog. Arria und des Pätus, wenn ſie aus der Verlaſſenſchaft Giovan Giorgio Ceſarini's ſtammte, gleich dem Laokoon in den ſeinem Garten benachbarten Bädern des Titus aufgefunden worden ſei, wird auch durch jene Möglichkeit nicht wahrſcheinlicher. Aus der Aufbewahrung in einer Villa folgt nichts für den Fundort.

***) Ihr Bildniß wurde von Scipione Gaetano gemalt.

†) Der Kopf des Homer (Visconti, Iconogr. gr. I, Taf. 1) rührt zwar auch aus der farneſiſchen Erbſchaft her, iſt aber an der via Ostiensis gefunden (Faber in Imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca, Antwerp. 1606, p. 46).

Digitized by Google

„um sein ganz Wesen" mit sich handeln ließ, für 420 Kronen gekauft. Daß er später Bankerott machen würde (Cancellieri, Il mercato, p. 71) konnte der Vicekanzler nicht ahnen.

6. Fand er bei dem Kardinal Montalto einen David und Goliath angeblich von Correggio, der diesen Gegenstand dreimal gemalt haben sollte.

In seinen letzten Briefen läßt Coradusz den Muth sinken: die Bilder seien zu theuer, er werde schwerlich etwas erlangen. Er fragt an, ob er das letztgenannte etwa von Giuseppino (Cav. d'Arpino) oder Federigo Zuchero kopiren lassen solle. Einen Erfolg hatten seine Bemühungen nicht, der Kaiser hatte damals über wenig Geld zu verfügen.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

II.

Kartons und Aquarelle historischen Styls von deutschen, französischen und belgischen Meistern.

Mit Abbildung.

Der Karton galt lange Zeit mit Recht als die eigentliche Domäne unserer vaterländischen Kunst. Hinter ihm verschanzten sich die Neu-Deutschen gegen die süßliche Farbe und das schwammige Fleisch des Zopfthums. Von hier aus führte Cornelius mit dem „reinen Kontour" seine eisenfesten Hiebe auf allen hergebrachten Schlendrian und Manierismus. Und das halbe Jahrhundert, welches in seinen Bahnen wandelte, hielt an der „Linie" wie an einem nationalen Banner fest. In unserer Zeit der koloristischen und realistischen Tendenzen ist man häufig geneigt, auf jenen Kultus des Kontours mit sehr verächtlicher Miene herabzublicken; und dem entsprechend wird auch über den Kartonstich und die einfache Linienmanier im Holzschnitt oder in verwandten Zweigen der reproducirenden Technik ein gleich ungünstiges Urtheil gefällt. Allerdings, wenn man dabei die schablonenhafte Illustrationszeichnerei und die zahllosen Kartons ohne Studium und Styl, welche der Tag uns bringt, als Maßstäbe anlegen will, mit vollstem Recht! Sie sind freilich nur dazu geeignet, die Schwächen der Schule vor aller Welt darzulegen. Für die Zeit des Cornelius dagegen — und so darf man die erste Hälfte unseres Jahrhunderts wohl kurzweg nennen — bedeutete die Rückkehr zum Kontour nicht nur die Rückkehr zur Strenge des Styls, zum Ideal, zum Ernst des Gedankens, sondern vor Allem zur Natur. Aus den Kartons des Meisters quillt uns mit der Fülle ihres geistigen Inhaltes auch eine Welt voll konkreter Naturanschauung und Empfindung entgegen. Wo wäre ohne diese überhaupt Wirkung und wahre Schönheit zu finden? Aber die Mittel, sie auszudrücken, sind in jenen unvergänglichen Schöpfungen auf das geringste Maß des Möglichen beschränkt, auf eine Essenz der Form, auf die Grenze des Nichts, — und doch eine Grenze, die Alles in sich befaßt, was echter Kunst ihren Werth verleiht.

Ueberblicken wir die Kartons und Zeichnungen größeren Styls, welche die Münchener Ausstellung bot, so enthüllt sich kein eben sehr trostreiches Bild. Nicht daß es der Mehrzahl von ihnen an Gedanken, Schönheitssinn oder äußerer Fertigkeit gebräche. Im Gegentheil! Aber Natur, Strenge des Studiums, Ernst in der Durchbildung sind gerade auf diesem Gebiete, auf welchem einst die Stärke der Schule lag, in offenkundiger Abnahme begriffen. Wer sie sucht, wird am Besten thun, sich an die ältere Generation zu halten. Unter den Jüngeren finden sich nur sehr wenige rühmliche Ausnahmen, welche der Manier und der Schablone noch nicht verfallen sind.

Digitized by Google

Daß es andererseits in der älteren Generation auch unrühmliche Ausnahmen giebt, wem hätten das nicht z. B. die Produktionen W. v. Kaulbach's längst dargethan. Er ist unter denjenigen, welche aus der edlen Kunst des Kartonzeichnens im Dienste der Photographie ein Modegewerbe gemacht, der unübertroffene Meister. An seinen, für König Ludwig II. angefertigten Kartons zu Schiller, Shakespeare, Richard Wagner und den Nibelungen, Nr. 102—107, ist alles leere Schönheit und Virtuosität. Leben, Empfindung, Natur sucht man vergebens, — an ihrer Statt sind Süßlichkeit und Sinnlichkeit eingekehrt.

Es ist eine wahre Erquickung, wenn der Blick neben diesen Verirrungen eines bedeutenden Talents auf das Werk eines Meisters fällt, welcher von Jugend auf den Geist jener älteren deutschen Schule treu und rein zu bewahren wußte, unbekümmert um die Verlockungen des Tages die Fülle seiner Gaben zeitigend. Wir meinen die reizvolle Komposition E. Steinle's, Nr. 98, welche H. Merz für die Leser der Zeitschrift meisterhaft gestochen hat. Kein Blatt erschien uns würdiger, die Reihe der Illustrationen zu eröffnen, welche diesen Berichten zur Zierde gereichen soll. Bereits im letzten Frühjahr erzielte der Meister damit auf der ersten internationalen Ausstellung seiner Vaterstadt Wien einen wohlverdienten Erfolg. Auch der umfassendere Kampfplatz des Münchener Glaspalastes hatte auf dem Gebiete des aquarellirten Kartons kein stylvolleres und originelleres Werk aufzuweisen. Wir schulden dem Besitzer, Hrn. F. Bruckmann in München, welcher die Komposition ursprünglich zum Zwecke photographischer Vervielfältigung bei dem Künstler bestellte, für die Gestattung der Publikation den wärmsten Dank.

Auch wer noch nicht die Inschrift des Schildes gelesen hat, welchen das Mönchlein auf dem Säulenkapitäle des Hintergrundes im Schooße trägt, wird aus der schlagenden Charakteristik der Hauptpersonen sofort den Gegenstand des Bildes erkennen. Es ist Shakespeare's „Was ihr wollt"; jedoch keineswegs uns vorgeführt durch Illustration einer bestimmten Scene des Drama's — denn mit dem Theater konkurrirt der Maler nicht, — sondern durch ein selbständig erfundenes Gruppenbild, welches uns Geist und Gang der Handlung in ihren wesentlichen Momenten und Trägern vor die Seele ruft. Im Vordergrunde rechts sitzt die reizende Olivia, vorgebeugt den Schmeichelworten Viola's lauschend, welche als der verkleidete Liebesbote des Herzogs ihre Werbung vorbringt, inzwischen aber wider ihren Willen der Umworbenen Herz für sich selbst erobert. Wie zart und doch sprechend sind die mit heiterem Scherz durchwobenen Herzensbezüge in den beiden anmuthigen Gestalten ausgesprochen! Wie fein ist in den weich gedrungenen Formen Viola's, in der Art ihres Stehens und sich Gehabens angedeutet, „wie viel ihr zu einem Manne fehlt", um Shakespeare's Worte zu gebrauchen! Aus der Oeffnung des Vorhangs im Rücken Olivia's schaut der neckische Kopf des Kammerkätzchens hervor, welches dem „gezierten Esel" Malvolio den argen Possen spielt. Hinten sehen wir ihn selbst herbeistolzieren, den armen Geprellten, mit den gelben Strümpfen und den kreuzweis gebundenen Kniegürteln, während der schalkhaft dreinschauende Narr am Boden kauernd sein Liedchen singt und Junker Tobias am Arm seines edlen Freundes von Bleichenwang die Treppe hinaufstolpert. Der Kontrast der schwer wandelnden Gestalt des Tobias, dem der Sekt die Beine in unangenehme Verwickelung mit seinem Degen bringt, gegen die sich krampfhaft aufrecht haltende Häringsfigur des Junkers Christoph, ist eine der launigsten Erfindungen der neueren Kunst. — Wie der Stich nur durch wenige Schattenangaben in Wirkung gesetzt ist, so zeigt auch das Original nur einen duftigen Anhauch farbiger Töne, die in ihrer lichten und harmonischen Stimmung zur Erhöhung des poetischen Eindruckes der Komposition nicht wenig beitragen. Das Ganze ist so recht der Ausdruck jener Shakespeare'schen Komödien, welche in der Umhüllung toller Faschingslust den süßen Kern edelster Liebespoesie bergen.

E. Steinle hatte außerdem einen Cyklus von kleineren Aquarellen — bei „Was ihr wollt" sind nämlich die Figuren halblebensgroß — zu dem Märchen von „Schneewittchen und Rosenroth" — ausgestellt, Nr. 73. Sie waren so schlecht placirt, daß man Mühe hatte, ihnen gerecht zu werden. Im Allgemeinen schließen sie sich der Schwind'schen Auffassungsweise an, ohne daß es ihnen deßhalb an selbständiger Erfindung und Darstellung fehlte. Dagegen muß F. Naue, von welchem wir u. A. einen kolorirten Karton in drei Bildern mit der „Geschichte vom Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse", Nr. 76, sahen, einfach zu den Nachahmern Schwind's gezählt werden.

Digitized by Google

Von dem Geist und der Frische des Meisters hat er leider wenig mitbekommen. Auch die übrigen zahlreichen Aquarelle und Zeichnungen zu Märchen und Dichtungen von sonstigen jüngeren Münchener Künstlern erheben sich nicht über das allgemeine Niveau der Schule, sei es nun, daß sie sich ebenfalls an Schwind anlehnen, oder an Kaulbach und Piloty. Die meisten verrathen wenig Naturstudium und verfallen daher einem konventionellen Schönheitsideal, welches sie mit mehr oder weniger Geschick variiren.

Meister Schwind selber war leider auf der Ausstellung nicht vertreten. Er arbeitete noch vor Kurzem an einem neuen, umfassenden Bildercyklus zur Geschichte von der schönen Melusine: nach den Bruchstücken, die wir davon sahen, einer der tiefsinnigsten und anmuthigsten Schöpfungen seiner gestaltenreichen Phantasie. Im Laufe des Winters hoffen wir darüber Näheres berichten zu können.

Als die besten aquarellirten Kartons religiöser Gattung, welche die Ausstellung bot, müssen die durch strenge, in einzelnen Gestalten wahrhaft großartige Schönheit ausgezeichneten Werke des 1859 in München verstorbenen Joseph Anton Fischer bezeichnet werden, ein „S. Augustinus", Nr. 10, und namentlich die „Grablegung", Nr. 97, komponirt für die Glasmalereien der Auer Kirche. Fischer ist nach Heinrich von Heß, dessen Schüler er war, wohl der empfindungsvollste und anziehendste unter den Münchener Vertretern dieser Gattung. Wir sahen eine Masse seiner sorgfältig ausgeführten Kartons unlängst in einem der unteren Säle der alten Pinakothek. Sie sind aller Obhut der Behörde werth.

Von gleich hohem Werth wie die Fischer'schen Kartons und ursprünglich derselben Schule entstammt sind B. v. Neher's kolorirte Zeichnungen zu den Glasfenstern der Stiftskirche in Stuttgart, Nr. 89 und 90. An Adel der Empfindung und reiner Größe des Styls gehören sie zu dem Besten, was die deutsche religiöse Kunst der Gegenwart hervorgebracht hat.

Unter den Kartons von specifisch historischem Charakter stehen unbedingt Kreling's Kaiserfiguren für die Burg in Nürnberg, Nr. 12 ff., obenan. Sie verbinden mit Würde und Ernst der Erscheinung einen wohlthuenden Realismus der Durchbildung und einen großen Reichthum individueller Charakteristik. — Die hieher gehörigen Leistungen der Wiener Schule wurden bereits voriges Jahr von uns eingehend berücksichtigt. Neues war von dort nicht eingesandt. Die trefflichen Kartons von Bitterlich zu den von Rahl entworfenen Malereien im neuen Wiener Opernhause und manches Andere, was in dem freskenreichen Wien während der letzten Jahre geschaffen worden ist, haben wir auf der Münchener Ausstellung ungern vermißt.

Auch Wislicenus und Große, welche mit den Bestrebungen der Rahl'schen Schule unter den Norddeutschen noch die meisten Berührungspunkte haben, waren in München für uns nur durch längst bekannte Arbeiten, Ersterer durch sein Götterbacchanal, Nr. 33, Letzterer durch die Kartons zu den Fresken der Leipziger Museumshalle, Nr. 402 ff., vertreten. Legen wir unter Voraussetzung der bekannten Vorzüge beider Meister die oben betonte Forderung feinen und strengen Naturstudiums als Maßstab an ihre Leistungen an, so trägt Große entschieden die Palme davon. Der Karton von Wislicenus hat manchen seiner aufrichtigsten Verehrer durch die Mängel seiner Behandlung, namentlich durch die markloſe, schwammige und verblasene Zeichnung, auf's unangenehmste enttäuscht. Ein so reiches und ernstes Talent sollte sich derartige Blößen nicht geben.

Wie kommt es nur, daß wir über ähnliche Mängel an den strebsamen, gut geschulten Franzosen fast niemals zu klagen haben? Welch' ein Abstand zwischen ihnen und uns, wenn man Erfindung, Rhythmus und Größe der Komposition, Charakter und Originalität der Auffassung, kurz die Grundeigenschaften der höchsten Kunst in's Auge faßt! In allen diesen Stücken überragt unsere Kunst die ihrige bergeshoch. Man vergleiche nur unter den angegebenen Gesichtspunkten einen Ingres mit Cornelius, einen Orsel mit Overbeck, einen Flandrin und Périn mit Neher, Fischer oder Heinrich Heß, und man kann über die Präponderanz der deutschen Kunst in dieser Hinsicht nicht in Zweifel sein. Um so auffallender war es für den vergleichenden Beobachter, auch durch die Münchener Ausstellung wieder bestätigt zu sehen, daß uns die ernsten, französischen Meister gerade im Felde der historischen Kunst an Gewissenhaftigkeit des Naturstudiums und Fleiß der Durchbildung nicht selten weit überlegen sind. Auf die allegorischen Gestalten Alphonse Périn's wollen wir kein Gewicht legen. Ungemein lehrreich war uns dagegen das Studium der

Digitized by Google

Zeichnungen Victor Orſel's. Zu einem der Hauptwerke dieſes Meiſters, dem Votivbilde für die Bewahrung der Stadt Lyon vor der Cholera, ausgeführt in der dortigen Kirche Notre-Dame de Fourvières, ſahen wir den Karton, die Farbenſkizze und eine Anzahl von Studien, welche die Zurüſtungen für das Werk uns gleichſam in allen Stadien vorführten. Das liebevolle und unermüdliche Streben nach Wahrheit und Natur, welches ſich darin offenbarte, könnte — wenn es deſſen für die Unterrichteten noch bedürfte — manche falſchen Vorſtellungen von der franzöſiſchen Kunſt auf ihr richtiges Maß zurückführen. In unmittelbarer Nähe der Studien Orſel's hingen auch einige Zeichnungen von H. Flandrin und Ingres, und Letzterer war überdieß durch mehrere gemalte Studienköpfe und die in Oel ausgeführte Aktſtudie zu den Liktoren auf dem „Martyrium des h. Symphorian", Nr. 1347, repräſentirt. Dieſe Aktſtudie hat in der ungemeinen Friſche und Helligkeit des Tons und in der großen und manierfreien Auffaſſung der Natur etwas von der Arbeit eines alten Meiſters.

Im theilweiſen Anſchluß an das florentiniſche Quattrocento haben bekanntlich die Belgier Guffens und Swerts in ihrem Vaterlande einen der neudeutſchen Kunſt nachempfundenen ſtrengen Styl der Hiſtorienmalerei zu begründen geſucht. Zahlreiche Kartons religiöſen und profangeſchichtlichen Inhaltes, welche dieſes höchſt anerkennungswerthe Streben dokumentiren, ſchmückten den Tranſept des Münchener Glaspalaſtes, Nr. 78 ff. Sie zeigen alle ein ſicheres Stylgefühl und eine gewandte Hand. Aber es ſchwebt über ihnen dieſelbe Gefahr, um deren Andeutung es uns oben bei Beſprechung der Werke gleicher Gattung zu thun war, nämlich die der Schablone. Das Horaziſche Wort: Naturam expellas furca, tamen usque recurret werden daher wohl auch die Belgier an ſich erfahren müſſen, d. h. der Naturalismus wird kommen über Nacht und ſich das mit Gewalt nehmen, was man der Natur gutwillig zuzugeſtehen verſäumte.

L.

Kunſtliteratur.

Adam Kraft und ſeine Schule. Auf Holz gezeichnet und mit Text verſehen von Fr. Wanderer. Nürnberg, J. L. Schrag's Kunſtverlag. 1869. Fol.

Die deutſche Plaſtik hat ſchon ſeit dem Beginn der romaniſchen Epoche in der geſammten künſtleriſchen Thätigkeit eine hervorragende Stellung zu behaupten gewußt. Als in Frankreich und ſelbſt in Italien das bildneriſche Vermögen noch tief darnieder lag, entſtanden in Deutſchland Werke, wie die Bronzeſäule und das Portal Biſchof Bernward's zu Hildesheim, wie der eherne Löwe Heinrich's des Löwen zu Braunſchweig, führte man in Stein und Stuck Werke aus, wie die Hochreliefs der Chorbalüſtraden von Sankt Michael zu Hildesheim, der Kirchen zu Gröningen und Hamersleben, verſuchte man ſich ſelbſt gelegentlich in einer großen Felsſkulptur, wie an den Externſteinen bei Detmold. Als dann in Frankreich mit der höheren Entfaltung des romaniſchen Styles jene umfangreichen Façaden- und Portalſkulpturen von Arles, Conques, Bourges, Le Mans entſtanden, in welchen die ſtrengſte architektoniſche Gebundenheit den letzten Reſt ſelbſtändiger Regung aufgezehrt hat, wußte ſich die deutſche Skulptur bei aller Hingabe an die architektoniſchen Geſetze doch einen Hauch eigenen Lebens und ſelbſtändiger Bewegung zu erhalten und trat mit meiſterhaften Schöpfungen, wie die Kanzel und der Altar von Wechſelburg, die goldene Pforte zu Freiberg, die Portale und Chorſchranken des Domes zu Bamberg in die große Entwicklung des XIII. Jahrhunderts ein.

Im Verlauf der gothiſchen Epoche überflügelt freilich im Geleit einer mächtig aufſtrebenden Architektur die nordfranzöſiſche Plaſtik eine Zeit lang alle übrigen Bildnerſchulen des Abendlandes

Digitized by Google

Añō dm̄·m·ccccc·An ſanct Veits tag
ſtarb d' erbe' hans Reberck der jüng' un leczt
des namēs d' hie begrab' ligt· de' got gnad

Aus Wanderer's „Adam Kraſt und ſeine Schule“.

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. 1870.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

und bringt jene gewaltigen Cyklen der Kathedralen von Paris, Rheims, Chartres, Amiens hervor, die durch ihren Gedankenreichthum und Tiefsinn uns wie eine in Stein übersetzte Divina commedia erscheinen. Aehnliches, aber immerhin von minderer Bedeutung haben wir in Deutschland nur etwa an den Münstern von Straßburg und Freiburg, sowie in Nürnberg an der Façade von St. Lorenz und der Vorhalle der Frauenkirche aufzuweisen. Mit besonderer Vorliebe aber ergeht sich unsere Plastik in der Hervorbringung von einzelnen Werken, die in größerer Selbständigkeit, oder doch in loserer Verbindung mit der Architektur dem Künstler mehr freie Hand lassen, in seinem Werke den Ausdruck subjektiver Empfindung, die Stimmung eines tieferen Gemüthslebens niederzulegen. Es ist ein Zug derselben wärmeren Beseelung, der uns aus den Schriften der deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts entgegenkommt.

Die mannigfaltigste Entwicklung bricht für die deutsche Plastik mit dem 15. Jahrhundert an, dessen realistische Tendenz sowohl in lebhafter Wiedergabe der Natur als auch in dramatischer Steigerung des Ausdrucks sich mit jugendlicher Energie, manchmal nicht ohne Gewaltsamkeit Luft macht. Während in Flandern, wo diese neue Richtung durch die Brüder van Eyck zuerst zum Siege gelangte, hauptsächlich die Malerei sich derselben bemächtigt und in glänzender Entfaltung der Schwesterkunst voraneilt, bleiben die Leistungen der gleichzeitigen deutschen Malerschulen auffallend zurück, und schon jetzt wird die technische Ausbildung gehemmt durch den Drang nach der Schilderung einer reichen Ideenwelt, welche die Künstler erfüllt. Weit günstiger ist das Schicksal der Skulptur. Sie löst sich noch mehr als früher, begünstigt durch den Naturalismus der Zeit, von der Architektur ab und weiß selbst die sonst der Malerei zufallenden Aufgaben an sich zu reißen. Hatte die gothische Architektur die Malerei von den Wänden verdrängt, so trat nun die Skulptur in eine gefährliche Konkurrenz mit der Tafelmalerei, indem sie die Ausschmückung der Altäre fast ausschließlich in die Hände der Holzschnitzer brachte. Den malerischen Reiz nahm sie ohnehin der Schwesterkunst vorweg durch die reiche Ausstattung mit Gold und Farben, welchen sie ihren Werken gab, so daß diese prächtigen Altäre, die noch zu Hunderten vorhanden sind, mit dem Farbenzauber der Malerei die greifbare Gegenständlichkeit der Plastik verbinden. Wir sehen gegen den Ausgang dieser Epoche die Skulptur sogar in Gefahr, von dieser Fülle der mannigfaltigsten Mittel geradezu erstickt zu werden und in einer Art manieristischen Zopfthums unterzugehen, wenn nicht einige vorragende Meister das Schicksal der Plastik in ihre Hand genommen und durch eine Reihe mustergiltiger Werke gerettet hätten. Solche Meister tauchen an verschiedenen Orten auf, gleichzeitig von demselben mächtigen Kunstgefühl getrieben: in Ulm ist es Görg Syrlin, in Würzburg Tilmann Riemenschneider, an der entlegenen Nordgrenze Deutschlands, in Schleswig, Hans Brüggemann. Aber in keiner Stadt tritt uns dies neue Leben der Plastik so reich und vielfältig entgegen wie in Nürnberg, dessen Straßen, Häuser, Kirchen, Kapellen und Friedhöfe ein einziges großes Museum von Skulpturwerken bilden. Wie hier an Portalen, Pfeilern, Fensternischen, Altären und Grabmälern Hunderte von plastischen Werken in Holz, Stein und Erz noch jetzt uns begrüßen, wie fast jedes Haus an seiner Ecke oder seinem Eingang ein Madonnenbild oder irgend eine andere Skulptur bietet, so mag in den Zeiten eines Phidias und Praxiteles das alte Athen, wenn auch mit ganz anderen Mitteln und in sehr verschiedenem Sinne, von plastischen Werken angefüllt gewesen sein. Selbstverständlich wird es Niemandem einfallen, nach Form und Inhalt die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts mit der griechischen zu vergleichen; nur die energische allgemeine Liebe zu den Schöpfungen der Skulptur, die damals vielleicht nirgends so wie in Nürnberg Blüthen getrieben hat, will ich durch diesen Hinweis charakterisiren. Die Hauptthätigkeit knüpft sich bekanntlich in der Holzschnitzerei an den Namen Veit Stoß, in der Erzplastik an Peter Vischer, in der Steinskulptur an Adam Krafft.

Ueber die Lebensverhältnisse, die Studienjahre und den Entwicklungsgang dieser alten Meister liegen nur dürftige Notizen vor; außer den wenigen Daten, welche neuere archivalische Forschung ermittelt hat, beruht unsere Kunde meist auf den bekannten Aufzeichnungen Neudörfer's. Aber Neudörfer war kein Vasari, und die deutschen Archive sind bei Weitem nicht so reich an künstlerischen Urkunden wie die Sammlungen Italiens. Noch weniger ist bis auf die heutige Zeit für eine würdige Veröffentlichung der Meisterwerke altdeutscher Bildnerei und Malerei geschehen. Was Ernst Förster in seinem umfangreichen Denkmälerwerke gegeben hat, ist wegen der flauen Art der Darstellung wenig ge-

Digitized by Google

eignet, eine Anschauung von dem Charakter der Arbeiten zu bieten. Von plastischen Werken haben wir bis jetzt an genügenden Publikationen außer der Arbeit Becker's über Riemenschneider, der musterhaften Publikation Egle's über die Ulmer Chorstühle von Görg Syrlin und dem photographischen Album über Brüggemann's Altar von Schleswig nichts Nennenswerthes aufzuweisen. Vor Allem fehlten uns bis jetzt würdige Herausgaben der Werke unserer beiden größten deutschen Plastiker: Peter Vischer's und Adam Krafft's. Für letzteren ist nun durch das kürzlich erschienene Werk Wanderer's dies Bedürfniß in eben so gediegener als glänzender Weise befriedigt. Schöner und vollkommener als es hier geschehen, treuer und schärfer in der Wiedergabe des Eigenthümlichen, lassen sich künstlerische Schöpfungen schwerlich veröffentlichen. Der Verfasser hat den Holzschnitt gewählt, der unter Daumerlang's und Trambauer's Händen das volksthümlich Kraftvolle der Werke des alten Meisters trefflich wiedergiebt und zugleich den feinsten Details seiner architektonischen Konceptionen eben so gerecht wird wie dem ergreifenden Seelenausdruck seiner plastischen Gestalten.

Der Text des Verfassers giebt in deutscher, französischer und englischer Sprache eine kritische Zusammenstellung der wenigen Nachrichten über Adam Krafft und eine verständnißvolle Würdigung seiner zahlreichen Werke. Der Verfasser hat sich tief genug in den Geist des alten Meisters eingelebt, um in der Feststellung der ihm zuzuschreibenden Werke sich mit Sicherheit zu bewegen, so daß jeder einsichtsvolle Kunstfreund ihm durchweg beistimmen wird. Mit Befriedigung sieht man z. B., daß er die drei Passionsscenen im Chorumgang von St. Sebald, als rohe und geringe Arbeiten, dem Meister abspricht.

Lebendiger als durch das Wort versteht aber der Herausgeber durch die mit dem feinsten Verständniß ausgeführten Illustrationen den Charakter der Krafft'schen Kunst zu veranschaulichen. Nicht weniger als sechzig Abbildungen, theils in den Text gedruckt, theils auf besonderen mitunter sehr großen Blättern beigegeben, bringen alle nachweisbaren Schöpfungen Krafft's in befriedigender Weise vor Augen und knüpfen daran eine Auswahl von Werken der Umgegend Nürnbergs, in denen man die Schule des Meisters zu erkennen hat. Dahin gehören die Sakramentshäuschen in Heilsbronn, Schwabach, Kalchreuth, Katzwang, Fürth und Ottensoß, sämmtlich geringere und verkleinerte Nachbilder des berühmten Tabernakels der Lorenzkirche. Mit dem letzteren beginnt in der ersten Lieferung die Uebersicht der Originalwerke Adam Krafft's. Die komplizirte architektonische Entwicklung desselben wird durch mehrere Grundrisse klar dargelegt, das plastische Leben der mannigfachen figürlichen Bildwerke genügend im Einzelnen vorgeführt, das wunderbar reiche Ganze aber in einem meisterhaften Holzschnitt von mehr als 2 Fuß Höhe veranschaulicht.

Besondere Sorgfalt ist sodann dem ersten Hauptwerke gewidmet, mit welchem der Meister in Nürnberg auftrat: den Passionen auf dem Wege zum Johanniskirchhofe. Sie sind nicht blos im Ganzen dargestellt, sondern auf zwei Blättern erhalten wir in großem Maßstab Einzelheiten daraus, welche von der ergreifenden Tiefe des Ausdrucks genügende Anschauung gewähren. Nicht minder vorzüglich sind die übrigen Hauptarbeiten Krafft's dargestellt; wir nennen besonders die Passionsscenen des Schreyer'schen Grabmals, die feierlich großartigen Gestalten des Landauer'schen Grabmals, wo die heilige Jungfrau knieend zwischen Christus und Gottvater gekrönt wird. Daran reihen sich mehrere kleinere Werke, das lebensfrische Relief der Frohnwaage, mehrere Madonnen und Anderes, endlich noch die große Grablegung aus der Kapelle des Johanniskirchhofs, ein Werk, an welchem die Mitwirkung der Gesellen unverkennbar hervortritt.

Wir scheiden damit von einer Publikation, die eben so glänzendes Zeugniß ablegt von der Hingebung ihres Verfassers, wie von der Opferwilligkeit des Verlegers, und die eben so sehr den Fachmann und den Künstler befriedigen wird, wie sie geeignet ist, Verständniß und Liebe für die Werke unserer alten Kunst in Jedem zu wecken, der empfänglich ist für die seelenvolle Schönheit und die charaktervolle Kraft unserer echt nationalen Meister.

W. Lübke.

Digitized by Google

Adrian van Ostade. Sein Leben und seine Kunst. Von Dr. Theodor Gaedertz Lübeck. 1869.

Wiederum ist die Geschichte der holländischen Malerei durch die Monographie eines ihrer Meister bereichert: A. van Ostade reiht sich jetzt an Rembrandt, an Steen, an Potter. Dieses Mal ist der Verfasser ein Deutscher; ist es ihm gelungen, es den Arbeiten der holländischen Kunstschriftsteller gleichzuthun? Bringt uns die Schrift neue Aufschlüsse über die künstlerische Thätigkeit des Ostade? oder giebt sie Aufklärungen über die Lebensgeschichte des Künstlers? Wir bedauern, daß wir diese Fragen nicht bejahen können.

Der Verfasser giebt uns in seiner mehr als 200 Seiten umfassenden Schrift, nach einem kurzen Blick auf die Entwickelung des niederländischen Genre im Allgemeinen, zunächst eine Schilderung von Ostade's äußerem Leben, sodann eine Kritik seines künstlerischen Wesens und Wirkens, womit zugleich eine Besprechung und Aufzählung der Werke des Meisters verbunden ist. Wir wollen zunächst auf diesen zweiten Theil kurz eingehen, der uns als der bessere erscheint.

Die Ansichten, welche der Verfasser über das künstlerische Wesen O.s' (und der sich ihm anschließenden Meister) entwickelt, stimmen im Wesentlichen mit den Urtheilen der bekannten Handbücher überein, zumal mit Waagen's Ansichten. Von Waagen hat der Verfasser auch die etwas schablonenmäßige Eintheilung der künstlerischen Thätigkeit des Meisters entlehnt, nämlich in die Zeit des „lichten Goldtones", des „tiefen Goldtones" und des „kalten röthlichen Tons". Jene „früheste Zeit" des Meisters beginnt der Verfasser mit dem Jahre 1640, — ein Beweis, daß ihm die vorangegangene bedeutungsvolle Entwickelungsperiode Ostade's gänzlich unbekannt ist, die Zeit nämlich, in welcher der Meister Anfangs in der Schule des Franz Hals und dann unter dem Einflusse dieses großen Meisters arbeitete. Allerdings sind die Gemälde dieser Zeit, welche durch ihren kühlen, fast stahlblauen Gesammtton und ihre leichte geistreiche Behandlung den Einfluß des F. Hals sehr deutlich kund geben, nicht gerade häufig und noch seltener datirt; doch habe ich Daten von dem Jahre 1632 bis 1639 auf Bildern dieser Zeit gefunden. Mit dem Jahre 1640 beginnt dann der Einfluß Rembrandt's — wie auf die gesammte Schule von Haarlem, selbst auf ihren Altmeister Hals — so auch auf A. Ostade sich sehr lebhaft geltend zu machen und seine Eigenthümlichkeit zur vollen Reife und Selbständigkeit auszubilden.

Den Katalog von Ostade's Gemälden hat der Verfasser auf Grund des vortrefflichen Buches von J. Smith (a catalogue raisonné) angefertigt und durch Waagen revidiren lassen. Beide Namen bürgen für eine gewisse Vollständigkeit dieses Kataloges. Doch fehlen darin merkwürdiger Weise eine Reihe von Bildern, welche Waagen bekannt waren, und die er zum Theil selbst beschrieben hat: so eine Anzahl von Gemälden Ostade's in den Privatgalerien von Petersburg, — einige vortreffliche Werke in den Galerien von Antwerpen, Brüssel und in den Privatgalerien von Holland und Belgien. Auch in Deutschland sind mehrere öffentliche Galerien unberücksichtigt gelassen, die einzelne gute Bilder des Meisters aufzuweisen haben: so Darmstadt mit drei, Mannheim mit zwei, Karlsruhe mit (angeblich) sechs, Stuttgart und Dessau mit je einem Bilde. Es würde nicht schwer sein, auf diese Weise den Katalog des Verfassers um 50 oder mehr Bilder zu vermehren; und eine noch größere Zahl würde sich ohne Zweifel von solchen Gemälden ergeben, welche wir in den alten Auktionskatalogen (besonders dem von G. Hoet) finden, und von deren Verbleib nichts bekannt ist.

Auf die Uebersicht über die Werke des Meisters hat der Verfasser wohl etwas gar viel Raum verwendet. Nach einer ausführlichen Besprechung einer großen Zahl von Bildern folgt eine chronologische Zusammenstellung der datirten, dann ein Verzeichniß der in öffentlichen Galerien vorhan-

Digitized by Google

denen, schließlich noch ein allgemeines Verzeichniß der Gemälde. Zu den letzteren wäre gewiß weit zweckmäßiger ein topographischer Eintheilungsgrund genommen als die oberflächliche Unterscheidung nach „Interieurs, Exterieurs und Einzelfiguren". Wie weit Hr. Gaedertz die Gemälde Ostade's nach eigener Anschauung beurtheilt, ist leider durchaus nicht zu ersehen. Oder sollte der Verfasser auf eine selbständige Kritik von vorn herein verzichtet haben? Wenigstens citirt er in Bezug auf zwei ihm ohne Zweifel doch bekannte Bilder der Dresdener Galerie, welche dem Meister früher zugeschrieben, jetzt aber selbst durch den Dresdener Katalog abgesprochen sind, nur dieses Urtheil des Kataloges.

Am meisten begierig war ich in Bezug auf den ersten Theil der Schrift, auf die Biographie Ostade's. Durch die Vorrede erfahren wir, daß der Verfasser ein Lübecker ist, und daß er bei der Abfassung seiner Schrift wesentlich mit ein patriotisches Ziel im Auge gehabt hat. Also Ostade doch ein Lübecker trotz der entgegenstehenden Entdeckungen des Dr. van der Willigen! Ich durcheilte die Zeilen, um die Begründung dieser Ansicht, um unwiderlegliche Dokumente für dieselbe kennen zu lernen. Aber was wir über des Meisters Biographie erfahren, ist nicht mehr und nicht weniger, als was in jeder älteren Kunstgeschichte zu finden ist, — jene Fabeln von Houbraken und Genossen über Ostade's Geburt in Lübeck, über seine Auswanderung nach Haarlem (um 1640), über sein Verhältniß zu F. Hals und A. Brouwer, seine Flucht nach Amsterdam und seinen Tod in dieser Stadt. Und von Belegen ist dabei ebenso wenig die Rede wie von Widerlegung jener durch Dr. van der Willigen in seinem außerordentlich gründlichen Buche „über Haarlem'sche Maler" (1866) veröffentlichten Urkunden über unsern Meister. Der Verfasser kennt dieselben ohne Zweifel gar nicht; sonst hätte er, — wenn er sich auch nicht zu der Ansicht van der Willigen's hätte bekehren wollen, — doch ein Beispiel an dem rastlosen Eifer genommen, mit welchem jener holländische Forscher die Urkundenbücher seiner Vaterstadt im Interesse der Künstlerbiographie durcharbeitet, und er würde ein Gleiches für seinen angeblichen Landsmann A. Ostade versucht haben.

Ich will hier schließlich in einem kurzen Auszuge die Entdeckungen des Dr. van der Willigen über die Ostade wiedergeben, da dieselben — so viel ich weiß — in Deutschland noch nicht besonders bekannt gemacht sind.

Van der Willigen weist den Adrian Ostade als einen Holländer nach; er nennt ihn aus Haarlem gebürtig. Und zwar stützt er diese Ansicht darauf, daß Ostade bei Gelegenheit seiner ersten Heirath mit Machtelgen Pietersen am 26. Juli 1638 in dem Trauregister zu Haarlem als „jongman van Haarlem" aufgeführt ist, eine Bezeichnung, welche in den öffentlichen Urkunden — wie uns der Verfasser an den verschiedensten Stellen seines Buches nachweist — stets den Geburtsort des Betreffenden anzeigt. Eine Urkunde über die Geburt oder die Taufe hat sich leider nicht gefunden, — ein Umstand, der sich wahrscheinlich daraus erklärt, daß Ostade, wie nachweislich in dieser Zeit mehrere gleichnamige Bürger Haarlems, zu der Sekte der Anabaptisten gehörte. Es ist daher auch das Jahr 1610 als das Geburtsjahr unseres Meisters noch nicht zweifellos festgestellt. Doch scheint mir diese Bestimmung um so wahrscheinlicher, als ein Selbstportrait des Meisters (Zeichnung), welches ich in der Sammlung des Hrn. v. d. Willigen sah, in alter Schrift die Umschrift trägt: Effigies Adriani a Ostade Haarl. Batᵛⁱ pictoris celeberrimi a se ipso ad vivum depicta, nati an. Dᵐⁱ 1610 et denati a. Dᵐⁱ. 1685; die Bestimmung seines Todesjahres ist durchaus richtig. Im J. 1636 finden wir A. Ostade bereits in der Bürgermiliz der Stadt Haarlem. Seine erste Ehe währte nicht lange, da wir am 27. Sept. 1642 das Begräbniß seiner Gattin verzeichnet finden; wer seine zweite Gemahlin war, wissen wir nicht. Willigen theilt nur die Urkunde über ihre Beerdigung am 24. Nov. 1666 mit. Zwischen den Jahren 1647 bis 1662 finden wir den Meister zu verschiedenen Malen im Vorstande der Malerinnung; während des ganzen Jahres 1662 war er Dekan der Gilde, woraus sich die Erzählung Houbraken's von der Flucht des Meisters nach Amsterdam aus Furcht vor den französischen Truppen — man lebte obenein 1662 im vollen Frieden mit Frankreich — als vollständig irrig ergiebt. Adrian starb am 27. April 1685 zu Haarlem, nicht in Amsterdam, wie die Urkunde des Todtenbuches über seine Beerdigung am 2. Mai 1685 ergiebt. Die äußeren Verhältnisse des Meisters scheinen äußerst günstige gewesen zu sein.

W. Bode.

Digitized by Google

Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens beschrieben von Wolfgang Helbig. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von Otto Donner. Mit drei eingefügten Tafeln und einem Atlas von 23 Tafeln. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1868 (XVIII) CXXVIII. 500 S.

Je mehr von Jahr zu Jahr die Zahl der alten Denkmäler anwächst, um so dringender wird das Bedürfniß einer möglichst vollständigen Zusammenstellung und Durcharbeitung des bereits Gekannten, um so das Neue leichter einordnen, an unsere Kenntniß anreihen und für weitere Forschungen verwerthen zu können. Der mühevollen Aufgabe, diesem Bedürfnisse für die durch die Eruption des Vesuv von 79 uns erhaltenen Wandgemälde abzuhelfen, hat sich Dr. Helbig unterzogen und damit einen gerechten Anspruch auf den Dank der Mitforscher und überhaupt aller derjenigen erworben, welche an diesen anziehenden Ueberbleibseln einer vergangenen Kultur ein mehr als flüchtiges Interesse nehmen. Je inniger ein Werk der Kunst mit dem Leben verknüpft ist, um so größere Schwierigkeiten macht es dem Verständnisse einer fremden Nachwelt. Das gilt in besonderem Grade für die alten Wandgemälde, deren rechte Würdigung und rechtes Verständniß nur das Resultat eines auf das ganze Gebiet gerichteten vergleichenden Studiums sein kann. Diesem bietet das Helbig'sche Buch ein grundlegendes Hilfsmittel. Hier zum ersten Male ist in ausführlichen Beschreibungen vollständig verzeichnet, was an Wandgemälden in Pompeji, Herculaneum und Stabiä zu Tage gekommen ist. Die leider nicht kleine Zahl der untergegangenen Bilder ist nach den davon erhaltenen Nachbildungen und Beschreibungen aufgeführt und dabei zum ersten Male ein Schatz an Kopieen und Pausen ausgenutzt, der sich im Neapeler Museum befindet und auch für erhaltene, aber später verletzte Bilder werthvoll ist. Den Beschreibungen sind die dem Verfasser zugänglichen Notizen über den Ort der Auffindung und der gegenwärtigen Aufbewahrung, sowie ein Verzeichniß der hauptsächlichsten Publikationen und Besprechungen beigefügt; die Deutung des Bildes ist, wo sie sicher schien, meist in der Beschreibung gegeben, wo sie zweifelhaft bleibt, von ihr getrennt, hie und da mit kurzer Begründung und einem Hinweis auf fremde Ansichten.

Für das Studium dieser Malereien wird durch das Helbig'sche Verzeichniß nicht nur eine große Erleichterung gewonnen; es wird damit eine nicht kleine Zahl von Bildern zum ersten Male bekannt, und wer den raschen Untergang hat beobachten können, dem Vieles von dem, was in Pompeji an Ort und Stelle zurückbleibt, entgegengeht, weiß es doppelt zu schätzen, wenn nun wenigstens eine Kunde davon der Wissenschaft erhalten bleibt. Eine Auswahl solcher noch nicht bekannt gemachter Bilder ist auf den Tafeln des beigegebenen Atlas zusammengestellt. Die einfachen, großentheils mit ängstlicher Treue dem Original nachgebildeten Umrißzeichnungen werden den gewöhnlichen Publikationen pompejanischer Bilder gegenüber Manchem ein Gefühl von Enttäuschung geben. Indeß verzichtet man in wissenschaftlichen Publikationen mit Recht darauf, durch starkes Uebersetzen und freie Wiedergabe den Eindruck der anmuthigen Leichtigkeit der Originale wiederzugeben, wie das z. B. Piroli oft vortrefflich gelungen ist: die schlichteste Treue, wofern sie nur nicht in Empfindungslosigkeit ausartet, ist und bleibt hier das Einzige, was zu zuverlässigen Resultaten führt.

Es kann bei einem Buche wie das vorliegende, welches nicht weniger als 1966 Nummern umfaßt, nicht fehlen, daß dem Leser manches Bedenken und mancher Wunsch zurückbleibt. Ein völlig kompetentes Urtheil würde nur demjenigen möglich sein, dem es vergönnt wäre, an der Hand des Buches das Erdgeschoß des Neapeler Museums und die Häuser Pompeji's zu durchwandern; er würde zugleich an dem Buch einen Führer haben, wie man ihn früher oft genug bei dem Studium

Digitized by Google

der Bilder vergeblich herbeigewünſcht hat, und manche Beobachtungen und Unterſuchungen mühelos anſtellen können, die ohne eine ſolche Grundlage kaum ausführbar waren. Ich beſchränke mich deshalb auf einige allgemeinere Bemerkungen.

Der Verfaſſer hat ſeiner Aufzählung eine gegenſtändliche Anordnung gegeben, gegen die, als aus dem Weſen der dargeſtellten Stoffe geſchöpft, nichts Weſentliches einzuwenden ſein dürfte. Dem Intereſſe, welches ſich an die urſprüngliche Stelle der Bilder knüpft, hat er durch einen topographiſchen Index zu genügen geſucht. Ohne Zweifel iſt die Wahl dieſer Anordnung aus einer ſorgfältigen Erwägung der Sache hervorgegangen, vermuthlich vor Allem veranlaßt durch den Umſtand, daß für einen großen Theil der gegenwärtig im Neapeler Muſeum befindlichen Bilder die Beſtimmung des urſprünglichen Standorts entweder überhaupt nicht oder doch nur annähernd gelingt. Sehr ſtark dagegen jedoch fällt der Gewinn in's Gewicht, den es haben würde, erſtlich die in den einzelnen Städten gefundenen Bilder getrennt zu überſehen (— in dieſer Beziehung ſind wir nur für eine kleine Zahl ohne ſichere Nachricht —), und ſodann Alles, was zur Dekoration eines und deſſelben Raumes gehört, vereinigt zu finden. Eine Menge von kleineren Dekorationsmalereien: Einzelfiguren, Thiere, auch Fruchtſtücke und dergl., die an und für ſich bedeutungslos ſind, und unter denen in Folge deſſen der Verf. mit Recht eine ſtrenge Auswahl getroffen hat, würden bei einer ſolchen Anordnung zu ihrem Rechte kommen und da vielleicht Manches durch den Zuſammenhang ſeine Erklärung finden, was allein unerklärlich oder nichtsſagend ſcheint. Allerdings mag unter den größeren Bildern, die auf die verſchiedenen Wände deſſelben Zimmers vertheilt ſind, oft jeder gegenſtändliche Zuſammenhang fehlen. Indeſſen auch vom Gegentheil finden ſich ſichere Beiſpiele: einen intereſſanten Beleg für die Bedeutung lokaler Zuſammengehörigkeit haben noch jüngſt die von Heydemann, Bull. 1868 S. 19 f. beſchriebenen, Arch. Z. 1868 Tſl. 4 publicirten Bilder gegeben. Leicht möglich, daß auch ſonſt für die Erklärung der Bilder die Geſellſchaft, in der ſie erſcheinen, wichtig werden kann. Sollte es Zufall oder nur eine Folge des beſchränkten Repertoirs einzelner pompejaniſcher Dekorationsmaler ſein, wenn die beiden Pendants aus Caſa del Citariſta 1378b. 1388 in Caſa di Sirico 1378. 1388b als Gegenſtücke wiederkehren? oder wenn drei Bilder in einem Hauſe des Vico del balcone pensile (253. 823. 1231), von denen das erſte noch nicht ſicher gedeutet iſt (nach Dilthey Orion und Diana), im Hauſe des tragiſchen Dichters gleichfalls in Einem Zimmer vereinigt wiederkehren (254. 821. 1218), wo nur an Stelle der verlaſſenen, einſamen Ariadne (1231) eine Darſtellung des Momentes getreten iſt, wo Theſeus ſie verläßt? Wobei freilich nicht verſchwiegen werden darf, daß wenigſtens in dieſem zweiten Falle beide Bilderreihen ſicher von der Hand deſſelben Künſtlers herrühren.

Derartige Geſichtspunkte empfehlen, wie mir ſcheint, dringend die topographiſche Anordnung, wenigſtens für die jüngeren Funde. Hoffentlich gefällt es dem Verfaſſer, von Zeit zu Zeit durch Nachträge ſeine Arbeit auf gleicher Höhe mit den Fortſchritten der Ausgrabungen zu halten. Für dieſe würde es dann ohnehin aus praktiſchen Rückſichten geboten ſein, den topographiſchen Faden feſtzuhalten. Vielleicht könnte einem ſolchen Nachtrage auch eine Tabelle der Nummern beigegeben werden, welche die Bilder im Muſeum tragen, und die beim Abſchluß des Buches noch unvollſtändig waren.

Nicht beiſtimmen kann ich dem Verfaſſer in Bezug auf das Princip, welches er in der Angabe der Abbildungen befolgt. Die Hauptwerke, in denen die Bilder publicirt ſind, werden nur ganz ausnahmsweiſe im Beſitz des Privatmannes ſein: um ſo wünſchenswerther war es, daß die Abbildungen aus Büchern wie Overbeck's Pompeji, oder aus dem Sammelwerk von Roux nicht übergangen wurden. Es ſind Abbildungen zweiter Hand, aber ſie reichen doch für viele Dinge aus. Auch den Ausſchluß der Moſaiken werden viele bedauern; ſie gehören allerdings nicht zu den Wandgemälden, indeß konnten ſie ebenſowohl Aufnahme finden wie die Zeichnungen auf weißen Marmorplatten, und ſind jedesfalls unentbehrlich, um das Bild der campaniſchen Malerei vollſtändig zu machen. Für die älteſten Ausgrabungen ſind die wichtigen Berichte in Gori's Symbolae litterariae leider unausgenutzt geblieben, welche auch die früheſten, freilich ſehr kindlichen Abbildungen von Gemälden aus Herculaneum enthalten. Im Einzelnen ſei nur noch bemerkt, daß die Bezeichnung „auf Tauris" aus dem Sprachgebrauch der Alterthumswiſſenſchaft beſſer verbannt bliebe,

Digitized by Google

obgleich dieſe Form hie und da auch in modernes Latein ſich eingeſchlichen hat; ſie iſt vermuthlich Aulis nachgebildet. Oder iſt ſie gar aus der Iphigenia in Tauris bei Plinius 35,136 entſtanden?

Eine beſondere Beachtung bei den Leſern dieſer Blätter darf die dem Buch voranſtehende Abhandlung von Donner beanſpruchen. Sie iſt die gründlichſte und eben darum lehrreichſte Arbeit über die Technik der pompejaniſchen Wandmalereien und wird für den ausübenden Künſtler nicht weniger Neues enthalten als für den Archäologen. Nachdem bereits Mengs die Bilder als Malereien al fresco erkannt hatte — ein Verdienſt, das Donner aus der Vergeſſenheit hervorzieht, — war die gleiche Anſicht von Wiegmann (Die Malerei der Alten, Hannover 1836) ausführlicher begründet worden, ohne daß ſie zur allgemeinen Ueberzeugung geworden wäre. Donner hat ſie nochmals unter ſorgfältiger Erörterung aller dafür und dagegen erhobenen Gründe mit einem reichen und gewiſſenhaft geprüften Material geſtützt und, ſoweit ich zu ſehen vermag, über alle Zweifel erhoben. Es ſtellt ſich durch ſeine Unterſuchungen überzeugend heraus, daß bei weitem die Hauptmaſſe der Bilder auf naſſen Kalk oder Stuck ohne Bindemittel gemalt ſind, daß aber die eigenthümlichen Vorzüge des angewandten Materials und der ſehr viel dickere und mit großer Sorgfalt bereitete Verputz, auf den man malte, eine Behandlung des Fresko geſtatteten, welche von der bei uns gewöhnlichen beträchtlich abweicht. Vor Allem machten ſie es möglich, viel länger als wir es gewöhnt ſind, auf demſelben Verputz malen und verhältnißmäßig große Bilder ohne Rath ausführen zu können. Andererſeits hat Donner auch das Vorkommen von Freskonäthen nachgewieſen, nicht bloß in den Scheidungslinien je von Sockel, Wand und Fries und rings um eine große Zahl von Bildern, wo ſie ſchon früher erkannt worden waren, ſondern auch innerhalb einzelner größerer Bilder, und gerade dies iſt eines ſeiner durchſchlagendſten Argumente. Indeß gehören dieſe Fälle zu den ſeltenen Ausnahmen. Es iſt kaum thunlich, die Beweisführung Donner's in der Kürze wiederzugeben. Es muß dem Leſer überlaſſen bleiben, ſich über ſie im Einzelnen ſelbſt zu unterrichten. Hoffentlich bleibt ſie auch in den ſpeciell ſachverſtändigen Kreiſen nicht unbeachtet; vielleicht daß ihre Reſultate dort auch eine praktiſche Verwerthung finden.

Halle a. S. **Richard Schöne.**

Athenae Christianae. Scripsit Augustus Mommsen. Leipzig, Teubner, 1868.

Dieſes Buch gehört nicht, wie vielleicht mancher aus dem Titel ſchließen möchte, dem Gebiete der chriſtlichen Kunſtgeſchichte an, ſondern beſchäftigt ſich durchaus mit der vergleichenden Topographie des antiken und des modernen Athens, einem Gegenſtande der bei der Wichtigkeit der atheniſchen Topographie für die antike Kunſtgeſchichte eine kurze Erwähnung des Buches in dieſer den Intereſſen der Kunſt geweihten Zeitſchrift rechtfertigt. Im erſten Kapitel ſpricht der Verfaſſer im Allgemeinen von der Bedeutung, welche die in Athen insbeſondere bis zur Verwüſtung der Stadt durch die Türken im Jahre 1821 ſehr zahlreichen, heut zu Tage zu einem großen Theile zerſtörten oder doch verlaſſenen chriſtlichen Kirchen und Kapellen für die Topographie der alten Stadt haben, eine Bedeutung, die theils auf dem freilich von einigen neueren atheniſchen Topographen, wie von Pittakis und Rangabis, viel zu hoch angeſchlagenen Zuſammenhange zwiſchen dem antiken heidniſchen und dem chriſtlichen Kultus, theils darauf beruht, daß die gelehrten Reiſenden, welche in früherer Zeit Athen beſucht haben, die Stellen der von ihnen geſehenen baulichen Reſte, Bildwerke und Inſchriften in der Regel nach benachbarten Kirchen bezeichnet haben, ſo daß die Kenntniß der Plätze, welche dieſe (jetzt, wie ſchon bemerkt, zum Theil verſchwundenen) Kirchen einnahmen, für die Fixirung der Fundſtätten der betreffenden Denkmäler nothwendig iſt. Im zweiten Kapitel handelt der Verfaſſer über

Digitized by Google

die Hülfsmittel, welche ihm für die Anfertigung des dem Buche beigegebenen Planes des modernen Athens, wie es bis zum Jahre 1821 war, zu Gebote gestanden haben. Die Grundlage dieses Planes bildet ein in Athen selbst, wahrscheinlich unter Pittakis' Leitung, um das Jahr 1835 von einem unbekannten Lithographen angefertigter Plan der Stadt Athen im Jahre 1820, auf welchem die Kirchen in größter Vollständigkeit, sowie eine Anzahl sonstiger Gebäude verzeichnet, aber nicht mit Namen, sondern nur mit beigefügten Zahlen bezeichnet sind: ein Verzeichniß der zu diesen Zahlen gehörigen Namen war nicht aufzutreiben; Mommsen war also genöthigt, mit großer Mühe die einzelnen Namen aus anderen Plänen, besonders dem großen von den Architekten Schaubert und Kleanthes entworfenen, der im Archiv des Ministeriums des Innern in Athen aufbewahrt wird, sowie aus seinen eigenen im Frühjahr 1866 in Athen gemachten Aufzeichnungen zusammenzusuchen. Den so zu Stande gebrachten Plan, auf dem auch die jetzigen officiellen Straßennamen eingetragen sind, hat er dann an den Lithographen G. Kohlmann in Athen zur Berichtigung und Ergänzung übersandt, sodaß derselbe die möglichen Garantien der Genauigkeit und Vollständigkeit darbietet. Zu diesem Plane bilden die Kap. 3 bis 19 eine Art fortlaufenden Kommentars, indem darin sämmtliche darauf verzeichnete Gebäude in der Reihenfolge der Nummern des Planes nach den verschiedenen Stadttheilen, unter fortwährender Rücksichtnahme auf die dabei gefundenen antiken Reste und die Ansetzungen der neueren Topographen, besprochen werden. Kap. 20 giebt als eine Art Anhang ein nach der alphabetischen Reihenfolge der Namen der Heiligen geordnetes Verzeichniß der Festtage (*πανηγύρεις*, *πανηγύρια*) der Heiligen, welchen Kirchen oder Kapellen in Athen geweiht sind. Sorgfältige Indices und ein zur Orientirung nützlicher Plan der Stadt Athen in ihrer gegenwärtigen Gestalt erleichtern den Gebrauch des auch vom Verleger schön ausgestatteten Buches, das wir allen Forschern auf dem Gebiete der historischen Topographie Athens als ein wichtiges Hülfsmittel empfehlen. **Bn.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Hermann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Albert Bierſtadt.

Mit Porträt.

Wenn man die Liſte der hervorragenden „amerikaniſchen“ Künſtler aufmerkſam durchgeht, ſo wird man ſehr bald gewahr werden, daß ein großer Theil von ihnen eigentlich nicht zu den Amerikanern gerechnet werden kann. Und doch hat man ſich in Amerika ſo daran gewöhnt, alles, was dort malt, meißelt oder baut, als „amerikaniſch“ anzuſehen, daß man an die Herkunft dieſer Künſtler gar nicht mehr erinnert ſein will. So ſchreibt z. B. das in Chicago erſcheinende „Art Journal“: „Unter den Ausſtellern auf der ſechsundvierzigſten Ausſtellung der königlichen Akademie zu Berlin befindet ſich Albert Bierſtadt, den man als einen deutſchen Künſtler reklamirt. Das berührt uns ganz eigenthümlich, doch iſt ſein Ruhm ſo groß, daß wir es ſchon erſchwingen können, uns mit Preußen darin zu theilen. Wir freuen uns, daß man guten Geſchmack genug beſitzt, um ihn zu ſchätzen u. ſ. w.“

So befanden sich denn auch unter den vierzig ausstellenden Malern auf der letzten Pariser Weltausstellung nicht weniger als acht, von denen wir sicher wissen, daß ihre Wiege, und in den meisten Fällen auch ihre Studirzimmer, nicht in der neuen Welt zu suchen ist, und unter diesen acht befanden sich wiederum wahrlich nicht die schlechtesten. Sagt doch der Ver.-Staaten-Kommissionär Franck Leslie in seinem officiellen Bericht über die Ausstellung, indem er über Bierstadt's dort befindliches Bild spricht: „Wäre die Zuerkennung der einzigen Auszeichnung, welche die Ver.-Staaten erhielten, von der Abstimmung der Masse der Kunstliebhaber und Kunstwürdiger (appreciators), welche unsere Galerie besuchten, abhängig gewesen, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß diese zweifelhafte Ehre dem „Felsengebirge" zugefallen sein würde". In wie fern die wirklich amerikanische Abstammung des Malers Church, dem, wie bekannt, die zweite Medaille zuertheilt wurde, diese Auszeichnung bedingt haben mag, das möge dahingestellt bleiben.*) Die acht erwähnten Maler sind, nebst Bierstadt, folgende: G. H. Boughton, ein sehr guter Figurenmaler, aus Norfolk in England gebürtig und seit langen Jahren schon wieder in Europa ansässig; Fagnani, ein italienischer Porträtmaler von viel Prätension, aber wenig Werth, wenigstens nach dem zu urtheilen, was uns bis jetzt von ihm zu Gesicht gekommen ist; Regis Gignoux, ein französischer Landschafter, welcher kaum der englischen Sprache mächtig ist und vor kurzem wieder nach Frankreich übersiedelte; James M. Hart geboren in Kilmarnock, Schottland, ein vortefflicher Landschafter mit viel Poesie; Emanuel Leutze, dessen wir nicht weiter zu erwähnen brauchen;**) E. H. May, in England geboren und seit langer Zeit in Europa sich aufhaltend, ein Figurenmaler, der auch in Frankreich Anerkennung gefunden hat, und Paul Weber, ein deutscher Künstler, dessen ansprechende Landschaften ein so durchaus deutsches Gepräge tragen, daß sie Niemand für Erzeugnisse des amerikanischen Bodens halten würde. Auch unter den ausstellenden Bildhauern findet sich ein fremdländischer Name, L. W. Volk, aus Chicago.

Diesen Namen läßt sich noch eine lange Reihe anderer anschließen. Wir nennen: Wm. Hart, Landschafter, Bruder des oben erwähnten James M. Hart; Thomas Hill, aus England gebürtig, der sich hauptsächlich durch seine californischen Landschaften hervorthut; M. F. H. de Haas, einen vortrefflichen Marinemaler, aus Rotterdam gebürtig und noch im Jahre 1857 Offizier in der holländischen Marine; John G. Brown, den bekannten und beliebten Kindermaler, Engländer von Geburt; A. F. Tait, Thiermaler, besonders gewandt in der Darstellung des jungen Federviehs, Engländer oder Irländer; Constant Mayer, der Genrebilder im großem Maßstabe malt, Elsässer; Victor Nehlig, ebenfalls Elsässer und mit Leib und Seele Franzose, ausgezeichneter Historienmaler, welchen Herr Tuckerman, in seinem „Buch der Künstler", sogar als „eingeborenen" Künstler beansprucht; Kruſemann van Elten, holländischer Landschafter u. s. w.

Unter diesen amerikanischen Künstlern fremdländischer Abstammung nun ist Albert Bierstadt sicherlich einer der hervorragendsten.

---

*) Die oben gemachte Bemerkung darf nicht etwa so aufgefaßt werden, als solle sie eine Mißbilligung des Ausspruchs der Jury enthalten oder den Werth des Malers des „Niagara" herabsetzen. Ueberhaupt soll auch der ganze Nachweis der ausländischen Abstammung so vieler „amerikanischer" Künstler keineswegs auf eine Herabsetzung der amerikanischen Kunst hinauslaufen. Dieser Nachweis soll nur dazu dienen, den kosmopolitischen Charakter aller amerikanischen Verhältnisse auch auf dem Gebiete der Kunst hervorzuheben. Wenn dies geeignet ist, denjenigen Amerikanern, welche in bornirtem Nativismus alles Fremdländische, dem sie doch so viel zu danken haben, vertilgen und ausmerzen möchten, ihren Hochmuth ein wenig zu knicken, so ist das ein Nutzen, der nur so nebenbei mit abfällt.

**) Eine Biographie dieses Meisters aus kompetenter Feder bringen wir demnächst. A. d. Red.

Digitized by Google

Albert Bierſtadt ward im Jahre 1830 in Solingen, bei Elberfeld, geboren.*) Zwei Jahre nach ſeiner Geburt ſiedelte ſein Vater, der dem Militärſtande angehörte, ſammt ſeiner Familie nach Amerika über und ließ ſich in Neu-Bedford, im Staate Maſſachuſetts, nieder. Hier erhielt Albert ſeine Schulerziehung und zeigte ſchon frühzeitig eine große Vorliebe für künſtleriſche Beſchäftigung. Bemerkenswerth iſt es, daß er ſchon in ſeinen Knabenjahren ſich mit jenen Gebirgen beſchäftigte, deren Darſtellung ihm einſt ſeinen Ruf als Künſtler ſichern ſollte. Er ſchrieb nämlich, als er vielleicht zwölf Jahre alt war, einen Aufſatz, betitelt: „Ein Ausflug in die Felſengebirge", welcher ſich noch jetzt im Beſitze der Schweſter des Künſtlers befindet. Der Aufſatz iſt mit, wenn auch knabenhafter, ſo doch ſehr hübſcher, übrigens ächt amerikaniſcher Hand geſchrieben. Der zukünftige Landſchafter läßt ſich daraus jedoch noch nicht erkennen. Von Naturbeſchreibung iſt darin keine Spur zu finden. Den Hauptpunkt bildet ein Jagdabenteuer mit einem Bären, die Sorge für die Leibesnahrung ſteht in nächſter Linie. Wie ſich das faſt von ſelbſt verſteht, widerſetzten ſich Albert's Angehörige ſeinem Wunſche, Künſtler zu werden, auf alle mögliche Weiſe. Man glaubte nicht die gehörigen Anzeichen von Talent bei ihm zu entdecken; die Künſtlerlaufbahn war eine gar zu prekäre; zudem hatte die Mutter, eine Couſine Haſenclever's, gegen das leichtſinnige Künſtlerleben eine beſondere Abneigung gefaßt, und ſo mußte ſich denn der junge Mann wohl oder übel zu einer „praktiſcheren" Laufbahn verſtehen. Aber der geborene Künſtler ſchlug durch. Sich auf ſich ſelbſt verlaſſend, begann er Unterricht im Kreidezeichnen zu ertheilen — eine Manier, in welcher er ſich ſchon früher geübt und hervorgethan hatte, — und er erwarb ſich dadurch die Mittel, um im Jahre 1851 anfangen zu können, in Oel zu malen, und um endlich zwei Jahre ſpäter, alſo in ſeinem dreiundzwanzigſten Jahre, ſeinen langgehegten Lieblingsplan ausführen und nach Düſſeldorf gehen zu können. Hier erwartete ihn jedoch zuerſt eine Enttäuſchung. Sein Verwandter, Haſenclever, auf deſſen Unterſtützung durch Rath und That er gehofft hatte, war unterdeſſen geſtorben, und da ſeine Kenntniſſe im Zeichnen noch zu mangelhaft waren, ſo konnte er nicht zur Akademie zugelaſſen werden. Unter der Leitung Leſſing's, Andreas Achenbach's und Leutze's, machte er jedoch bald raſche Fortſchritte, und als er, kurz vor ſeiner Rückkehr nach Amerika, einige Bilder vorausſandte, wollten dortige Künſtler nicht glauben, daß er ſie mit eigener Hand vollendet habe, indem es unmöglich ſei, es binnen kurzer Zeit zu ſolcher Meiſterſchaft zu bringen. Die vier Jahre (1853—1857), welche Bierſtadt damals in Europa verlebte, wußte er beſtens zu verwenden. Eine Fußreiſe durch Weſtfalen, eine Tour in den Apenninen, ein Winter in Rom, Reiſen in Heſſen-Kaſſel und in der Schweiz, füllten ſeine Skizzenmappe mit Vorwürfen für zukünftige Bilder, und eifriges Studium befähigte ihn zu deren Ausführung. Von einer ſeiner Touren durch Heſſen-Kaſſel brachte er die Skizze mit heim zu dem Bilde „Sonnenſchein und Schatten", welches ihn zuerſt in weiteren Kreiſen in Amerika bekannt machte und welches wir ſpäter wieder zu erwähnen Gelegenheit haben werden. Im Herbſt 1857 zurückgekehrt, eröffnete er in Neu-Bedford ein Atelier und verbrachte den Winter mit Ausarbeitung ſeiner europäiſchen Skizzen.

Im April 1858 finden wir ihn jedoch ſchon wieder auf der Reiſe, um ſich der Entdeckungsexpedition des Generals Lander nach dem Südpaß anzuſchließen. Dieſe Reiſe brachte ihn weit weg von aller Civiliſation, durch tauſenderlei Gefahren und Entbehrungen, an die weſtlichen Abhänge der Felſengebirge. Dort verließ er die Expedition und wandte ſich, in Geſellſchaft von nur zwei Begleitern, dem Oſten wieder zu. Sein Weg führte ihn durch eine dichte Wildniß und durch Gebirge, welche von wilden Stämmen bewohnt und ſelbſt

*) Die meiſten der hier mitgetheilten biographiſchen Notizen verdanke ich der Schweſter des Künſtlers, Frl. Eliſa Bierſtadt, in Niagara Falls, im Staate New-York.

Digitized by Google

für bewaffnete Corps nicht ohne Gefahr sind. Während eines großen Theiles ihrer Tour waren die Reisenden lediglich auf das von ihnen erbeutete Wild als Nahrung angewiesen und mußten mehrere Male tagelang ohne Wasser zubringen. „Lander's Pik" und „Laramie Pik" waren die künstlerische Ausbeute dieser Expedition.

Trotz den Gefahren und Strapazen, welche diese erste Felsengebirgsreise dem Künstler auferlegt hatte, unternahm er im Jahre 1863 eine zweite und noch größere Expedition. Dieses Mal ging es nach der Stadt der Heiligen am Salzsee, von da über das Humboldtgebirge nach Virginia City und über die Sierra Nevada nach San Francisco. Von hier aus wurde ein Abstecher nach dem berühmten Yo-Semite Thale gemacht, in welchem sich Bierstadt, nebst Reisegefährten, sieben Wochen lang aufhielt. Vom Yo-Semite zurückgekehrt, ging es nach Sakramento-City, von dort den Sakramento hinauf bis nach Tehama. Hier verließen Bierstadt und sein Reisegefährte das Dampfboot und bestiegen ihre Pferde, um einen Ritt nach dem Schochta Pik und von dort aus hinüber nach Oregon zu machen. Im oregonischen Hinterwalde wurde sein Gefährte ernstlich krank, was einem dortigen Pionier der Civilisation die willkommene Gelegenheit darbot, an den Beiden sein Schäfchen zu scheeren. „Ich wurde gerettet", schreibt der erwähnte Reisegefährte, „durch die unermüd-„liche Pflege des besten Freundes, mit dem ich je gereist bin, durch nasse Umschläge, und „durch die Unmöglichkeit, in jener Gegend nach einem Doktor schicken zu können." Nun ging es weiter nach Portland, von dort den Willamette hinunter und den Columbia hinauf, über Fort Vancouver nach Dalles, wo Bierstadt Studien nach dem Mount Hood machte. Alsdann ging es wieder nach Portland und von da zurück nach San Francisco. Der Gewinn dieser Reise waren die Skizzen zu den bedeutendsten Bildern, welche der Künstler geschaffen hat.

Wer die Gefahren und Mühseligkeiten dieser Studienreisen richtig zu würdigen lernen will, der muß die Berichte lesen, welche einer von Bierstadt's Gesellschaftern darüber geliefert hat. Natürlich ist es hier unmöglich auf alle Einzelheiten einzugehen, aber die biographische Skizze unseres Künstlers würde gar zu unvollständig sein, wenn sie nicht wenigstens einigermaßen versuchte, die Bilder dieser Reisen dem Leser vor die Augen zu führen. Wie ganz anders nehmen sich diese Studienreisen aus, als diejenigen, welche unsere europäischen Landschaftsmaler in die bayerische Alp, in das Siebengebirge, die Schweiz oder nach Italien und selbst Griechenland machen. Das sind Stuhlschlittenparthien gegen Gletscherfahrten; Spazierritte gegen Cavalleriechargen! Doch lassen wir den Berichterstatter selbst reden.

Hier ist ein Bild, wie man Thierstudien in der Wildniß macht: „Während unsere „Thiere sich ausruhten, fegten wir den Horizont mit unseren Ferngläsern und sahen Büffel „nach jeder Richtung hin, mit Ausnahme des Nordostens, von woher wir gekommen waren. „Von dieser Seite her kam unser Wagen auf uns zu, dessen Zugvieh alle seine Kräfte „anstrengte, um uns wieder einzuholen. Als sie auf Rufweite an uns herangekommen „waren, erschien Munger, von der Ueberlandpost, unser kühnster Reiter und verwegenster „Jäger, auf der anderen Seite, fünfhundert Yards nach Südwesten zu, und winkte uns zu „sich ..... Als wir ihn erreichten, fanden wir, daß er den größten alten Bullen gestellt „hatte, der uns noch vorgekommen war und der schon ein Dutzend Revolverkugeln im Leder „sitzen hatte. Außer dem Elephanten stirbt nichts schwerer als der Büffel ..... Munger „hatte ihn mit Fleiß nur gestellt, ohne ihn zu tödten, damit Bierstadt die seltenste aller „Künstlergelegenheiten genießen solle — den Anblick eines alten Bullen, der seinen letzten „Angriff vor dem Todesschusse macht. Während wir das Thier zurückhielten, näherte sich „unser Wagen. Unser Künstler stieg ab, holte seinen Farbenkasten, stellte seinen Feldstuhl

Digitized by Google

„auf und nahm ſeine Holzkohle zur Hand. Wir ritten auf den ſterbenden Krieger zu und „erhoben ein Geſchrei. Eine neue Gluth röthete ſeine düſteren Augen; er beugte ſein mäch„tiges Haupt, bis ſein Bart das verworrene Gras kehrte; er erhob ſeinen Schweif, deſſen „Büſchel gleich einer Fahne rückwärts im Winde wehte, und machte einen wüthenden Satz „vorwärts. Einen Augenblick lang war ſeine ganze wilde Majeſtät wieder königlich lebendig „in ihm. Wir wichen aus und er wandte ſich nach uns. Wir ergriffen ſcheinbar die Flucht, „und wieder griff er an. Mit jeder veränderten Poſitur veränderte der Künſtler ſeinen „Platz und ruhig bewegte ſich die Holzkohle. Parrhaſius unter den Büffeln! Aber er war „barmherziger als ſein antikes Vorbild. Seine Studie war ſchnell gemacht und ihr beſſerer „Theil war eines jener Augenblicks-Negative, welche niemals dem Gehirne desjenigen „Menſchen entſchwinden werden, der den letzten Angriff eines Büffels geſehen hat. Die drei „Schützen zielten nach dem Herzen des alten Rieſen. Mit mächtigem Schnaufen ſank er „auf die Knie — ſtarrte uns ſo herausfordernd an als je — erhob ſich zweimal halb und „ſcharrte die Erde mit dem einen Huf — fiel wieder — und kugelte ſich über, indem „ein allgemeiner Schauer durch ſeine Glieder rann — ein todter Büffel! Bierſtadt „brachte den ganzen Reſt des Morgens damit zu, unſern Büffel in ſein Skizzenbuch zu „übertragen.“

Und nun ein zweites Bild: „Von der Salzſee-Stadt bis nach Waſhoe und der Sierra „Nevada führt der Weg durch die grauenhafteſte Wüſte, die der Menſch ſich nur denken „kann. Den Sand der Sahara vertritt hier ein ſehr feines, alkaliſches Pulver, weiß wie „getriebener Schnee, welches über eine Strecke von neunzig (engliſchen) Meilen eine ununter„brochene blendende Decke breitet, die ſelbſt jene halsſtarrigen Bedetten der Vegetation, die „wilden Salbeibüſche, nicht aufkommen läßt. Die Quellen liegen weit von einander ent„fernt und ſind, mit einer einzigen Ausnahme, nur die Behälter einer Höllenbrühe aus „Salz, Potaſche und Schwefel, die kein Menſch anrühren würde, außer in der äußerſten „Noth. Einige Tage lang dieſes Getränk von innen, und jede Pore des Körpers von „außen durch das windgetriebene Alkali gefüllt, reichen oft genug hin, um den elenden „Reiſenden mit einem der Roſe ähnlichen Ausſchlag zu bedecken, der ſofort ineinander fließt „und ihn bis zur Verrücktheit reizt..... Ich ſehe auf dieſe Wüſte zurück, als auf das „greulichſte Alpdrücken meines Daſeins. Als ob die Natur das Schlimmſte nicht ſchon ver„übt hätte, hörten wir an einer Station, wo wir anhielten, grauenerregende Gerüchte von „Goſhoots auf dem Kriegspfad, und ehe der Mittag herannahte, fanden wir die unumſtöß„lichſten Beweiſe. Hier und da ſahen wir Moccaſinſpuren, mit einwärts gekehrten Zehen, „in dem Potaſchenſtaub, und plötzlich zeigte mir mein Fernglas einen ſcheußlichen, lauernden „Teufel in der Entfernung, der Niemand anders war, als ein Goſhoot Spion. Wie weit „weg mochten wohl die Skalpirer und Mordbrenner ſein?..... Gegen vier Uhr bogen „wir in einen fürchterlichen Hohlweg ein, den die Natur für Hinterhalt und Verrath „geſchaffen zu haben ſchien. Die mächtigen, ſchwarzen, kahlen Porphyr- und Trachytfelſen „erhoben ſich über unſeren Häuptern bis zu dreihundert Fuß Höhe, während ihre näheren „und niedrigeren Schichten eben ſo viele natürliche Parapets abgaben, über die man „ſchießen konnte, und die mit Riſſen als Schießſcharten verſehen waren. Wir hatten zehn „Büchſen in unſerer Geſellſchaft. Fünf wurden an jeder Seite durch die Wagenfenſter „gelegt, um den erſten rothen Schurken, der über die Bruſtwehren lugte, raſch in die Ver„dammniß ſenden zu können. Unſere Sechsläufer lagen auf dem Schooß, unſere Bowie„meſſer hingen an unſerer Seite, unſere Patrontaſchen, mit ſchneller Rache geſtopft, „hingen offen an unſeren Bruſtriemen. Wir ſaßen da mit zuſammengebiſſenen Zähnen, „dann und wann nur einander halblaut zumurmelnd: „Nur nicht nervös werden! Nur

„keinen Schuß wegwerfen! Ordentlich zielen! Es gilt der Heimath ....." Ich glaube „nicht, daß irgend einer von uns ein Feigling war. Aber unter ſolchen Umſtänden, zwei „Meilen die Stunde hinzukriegen — das war ſchlimmer als Furcht! Ein Troſt blieb uns „noch. In der Mitte des Hohlwegs war eine Ueberlandſtation, wo wir friſche Pferde „bekommen ſollten. Die nächſte Station war zwanzig Meilen weit. Wurden wir mit „Uebermacht angegriffen, ſo konnten wir vielleicht den ganzen Weg im Galopp zurücklegen, „falls die Indianer uns nicht ein Pferd wegſchoſſen — ein Stückchen, welches ſie immer „verſuchen ..... Endlich bogen wir um die Ecke, welche die Station unſerem Blicke ent„zogen hatte. — Ein dicker, unangenehmer Qualm wirbelte über der Stelle empor, wo die „Häuſer geſtanden hatten. Wir kamen näher. Der Schuppen, die Ställe, das Stations„haus — alles war ein rauchender Haufen von Balken. Wir kamen noch näher. Das „ganze Geſtüde — zwölf oder fünfzehn Pferde — lag bratend auf den Kohlen. Wir „waren am Fleck. Dort, unentwirrbar in die Leichen der Thiere verwickelt, lagen ſechs „Männer, ihr Gehirn zerſchlagen, ihre Geſichter bis zur Unkenntlichkeit verſtümmelt, ihre „Gliedmaßen abgehauen — ein gräßliches Brandopfer, das uns entgegen dampfte. Ich „darf mich bei dieſem Grauſen aller Sinne nicht aufhalten. Es befällt mich heute, bei „hoher Mittagsſonne, ein eiſiger Schauer ..... Der Reſt unſerer Reiſe ward ſchrecklich, „nur durch die Natur und ohne die verruchte Hülfe des Menſchen. Aber die Vergangenheit „hatte ihr Werk gethan ..... Am Morgen, ehe wir Virginia-City erreichten, bekam einer „unſerer Mitreiſenden, den wir für den kräftigſten unter uns gehalten hatten, das Delirium, „ſo daß wir ihn mit Gewalt im Wagen feſthalten mußten. Ich ſelbſt fiel augenblicklich in „Ohnmacht, als ich in Virginia-City in ein warmes Bad ſtieg und ward nur mit großer „Mühe wieder zur Beſinnung gebracht, nachdem ich anderthalb Stunden lang ganz „beſinnungslos geweſen war." *)

Nicht wahr, es gehört Muth dazu, unter ſolchen Verhältniſſen Studienreiſen zu machen? Wer jetzt dieſe Gegenden bereiſen will, kann es mit weniger Gefahr thun, denn ſeit jenen Tagen iſt das eiſerne Schienenband quer über den Kontinent gelegt worden.

Nach ſeiner Rückkehr ließ ſich der Künſtler in der Stadt New-York nieder, und verblieb daſelbſt bis 1866, in welchem Jahre er in ein Landhaus in Irvington, am Hudſon, überſiedelte. Im nächſtfolgenden Jahre (1867) erhielt er von der Regierung den Auftrag, zwei Bilder für das Kapitol in Waſhington auszuführen. Er wählte als Vorwurf die Entdeckung des Hudſonfluſſes durch Sir Hendrick Hudſon und begab ſich, um Studien zu dieſen Bildern zu machen, im Juni 1867 nach Europa. Nachdem er ſich einige Zeit in London aufgehalten hatte, ging er nach Italien und verbrachte den Winter (1867—1868) in Rom und Neapel. Die Frucht ſeines dortigen Aufenthaltes war: „der brennende Veſuv", das letzte vom Künſtler bis jetzt ausgeſtellte große Bild. Anfang des Winters 1868 wurde er leider von einem Augenübel befallen und begab ſich daher nach Paris, um ſich dort der Behandlung eines Augenarztes anzuvertrauen. Den letzten Nachrichten zufolge iſt das Uebel glücklich gehoben worden.

Nachdem wir ſo den äußeren Lebensgang des Künſtlers in kurzen Umriſſen angedeutet haben, wenden wir uns ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zu.

Bierſtadt iſt ein Maler des Großartigen in der Natur. Er wird ſich nie, mit der ſtillen Genügſamkeit der Maler des „paysage intime", in ein kleines Stückchen Erdreich,

*) Ich habe die beiden citirten Stellen ſo viel wie möglich gekürzt. Die erſte derſelben findet ſich in Tuckerman's „Book of the Artists", S. 391, die zweite im Atlantic Monthly, Band 13, S. 493. In Band 13 und 14 dieſer Monatsſchrift hat Herr Fitz-Hugh Ludlow, einer der Reiſegefährten des Künſtlers, ſeine intereſſanten Reiſeſkizzen veröffentlicht.

Digitized by Google

das kaum spärlich mit Vegetation bekleidet ist, versenken und aus diesem kleinen Naturausschnitt doch ein stimmungsvolles Bild machen können; er sucht vielmehr seine Vorbilder da, wo die Natur sich in ihrer Gewaltsamkeit zeigt, bei den himmelragenden Felsriesen der gewaltigen Kette, die das Rückgrat des amerikanischen Kontinents bildet, bei dem Vesuv, der eben im Ausbruch begriffen ist. Hier ist er zu Hause, und wie ihm die Großartigkeit des Gegenstandes zur nothwendigen Bedingung geworden ist, so ist es ihm auch die Großräumigkeit geworden. In seinen riesigen Landschaftsbildern breiten sich ganze Thäler vor unseren Augen aus oder ziehen sich ganze Gebirgsketten panorama-artig hin. Ihm aus dieser seiner Individualität einen Vorwurf zu machen, ihn, weil er nicht das elegische Element in der Natur aufzufassen versucht, oder vielleicht auch weiß, sondern sich dem heroischen zuwendet, einen „Dekorationsmaler" zu nennen, das ist eine Thorheit, die freilich schon mehr als einmal begangen worden ist.

Bierstadt's Manier ist unverkennbar diejenige, welche der Schule eigen ist, in der er sich gebildet hat. „Seine Bilder," sagt das Londoner Art Journal, „zeigen, wie viel er der Lehre und dem Beispiel Lessing's, Achenbach's und Leutze's schuldet. Pariser Kritiker haben der amerikanischen Schule nachgesagt, sie sei ein Ableger der englischen. Bierstadt's prächtiges Gemälde „das Felsengebirge" legt Zeugniß vom Gegentheil ab, wenn solches Zeugniß überhaupt nöthig wäre. Das Werk ist ein direktes Produkt der Düsseldorfer Schule. Und sicherlich ist die Landschaft der Bewunderung werth, wegen der modellirten Anatomie der Gebirgsmassen, wegen der Gewalt, mit welcher die Elemente der Erde, des Wassers und der Luft beherrscht sind. Der Mittelgrund bietet wohlstudirte Passagen und der Vordergrund ist wahr im Detail. Die Farbe ist vielleicht etwas hart — ein allgemeines Gebrechen in Bildern deutscher Herkunft. Jedoch giebt die Behandlung des Helldunkels in Licht und Schatten und der glänzenden Sonnenstrahlen der ganzen Scene einen Anflug poetischen Zaubers. So ist denn die Härte, welche von Düsseldorfer Landschaften fast untrennbar zu sein scheint, gehoben."

Man hat Bierstadt, wie schon bemerkt, vorgeworfen, er sei ein Dekorationsmaler. Begründeter als dieser Vorwurf ist vielleicht der, daß er zu sehr nach Effekten hasche und die künstlerischen Mittel, welche nöthig sind, um diese Effekte zu erreichen, zu stark betone. So sind z. B. in einigen seiner Bilder die Vordergründe ganz unnatürlich dunkel, ein Fehler, in den der Künstler nur verfallen sein kann, durch das Bestreben, auf diese Weise die Wirkung der Ferne zu erhöhen. Allein wir schließen uns hier ganz der Meinung eines englischen Kritikers an und citiren daher im Nachfolgenden dessen Worte, welche einer Besprechung des Bildes: „Sturm im Felsengebirge" in dem „London Saturday Review" entnommen sind: „Er (Bierstadt) ist nicht ein einfacher Kopist der Natur, sondern ein Künstler, welcher gewisse artistische Zwecke verfolgt und dieselben mit Sorgfalt und Bestimmtheit ausführt. Man beobachte z. B., wie strikt in dem vorliegenden Werke alles so arrangirt ist, daß es den Effekt verstärkt; ja, manchmal sind die angewandten Mittel sogar etwas zu augenfällig. Aber in einem Zeitalter, wo von Manchen die Theorie verfochten wird, daß man der Kunst entbehren könne und daß das einfache Kopiren genug sei, kann uns ein Mann nur willkommen sein, der, wie Bierstadt, mit der hingebendsten Liebe für die großartigsten Naturscenen, welche je einen Künstler beseelt hat, doch das Streben und Arbeiten nach rein künstlerischen Zielen verbindet."

Nachstehende Liste der Werke des Künstlers erhebt natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie soll nur diejenigen aus der großen Zahl derselben, so viel als möglich, in chronologischer Ordnung aufführen, welche uns mittelbar oder unmittelbar bekannt geworden sind.

Kleine deutsche Landschaft, datirt 1854. Größe 20 × 16 Zoll (englisch). Große

Digitized by Google

schöne Baumgruppe (durch solche zeichnet sich Bierstadt überhaupt aus) auf einem Hügel fast in der Mitte des Bildes. Im Vordergrunde Menschen und Wagen. Abendbeleuchtung. In den Lichtern schmutzig röthlich. Die Schattenseiten des Wagens im Vordergrund, einiger Pferde und Menschen, sowie die Schatten dieser Gegenstände selbst, auffallend bläulich, was mit den röthlichen Lichtern einen unangenehmen Kontrast bildet. Eines der frühesten, noch in Düsseldorf gemalten Bilder. Im Besitze des Herrn Pearce, Chester Park, Boston.

Bogen des Octavius(?), Straßenscene in Rom; datirt 1858. Warmes saftiges Kolorit. Sehr sorgfältig und naturwahr in allen Einzelheiten durchgeführt. Die Figuren der Staffage, unter welchen auch das reisende Engländerpaar, mit dem rothgebundenen „Murray", nicht fehlt, etwas gedrungen. Im Besitze des Athenäum, Boston.

Morgen nach dem Sturm, Marine bei Newport; datirt 1859. Größe 24 × 16 Zoll. Scheint sehr nachgedunkelt zu sein. Im Besitze des Herrn Pearce, Chester Park, Boston.

Westfälische Landschaft, alte Mühle; datirt 1859. Kleines Bild, welches gegen die früheren Bilder des Künstlers im Kolorit merkwürdig absticht. In kühlem, grauem, fast zahmem Tone gehalten. Wurde im Frühjahr 1868 auf einer Auktion auf 250 Doll. getrieben. Im Februar 1869 wieder auf Auktion, ging es auf 225 Doll.

Morgen in dem Felsengebirge, datirt 1861. Größe 25 × 14⅛ Zoll. Im Vordergrunde ein weitausgebreiteter Wiesenplan mit Baumgruppen besetzt. Rehe als Staffage. Im Hintergrunde erhebt sich die Gebirgskette. Ein wunderschönes, in feinem silbergrauem Ton gestimmtes Bildchen, durch welchen es ebenfalls gegen die früheren Bilder des Malers absticht.

Sonnenlicht und Schatten, datirt 1862. Ein offenes Kirchenportal, vor welchem sich eine mächtige Eiche erhebt, durch deren Zweige das Sonnenlicht fällt. Dies ist das Bild, dessen wir schon oben gedachten und welches dem Künstler zuerst eine weitverbreitete Popularität sicherte. Im Besitze der Schwester des Künstlers. Chromolithographirt von Storch und Kramer.

„Jarves' pasture" im Connecticut-Thale zwischen Claremont und Windsor, New-Hampshire; datirt 1862. Größe 5¾ × 4 Fuß. Es soll dies das einzige wirkliche Porträt einer neu-engländischen Landschaft sein, welches Bierstadt je gemalt, und, wie der Eigenthümer, der schon genannte Herr Pearce in Boston, versichert, hält es der Künstler selbst für sein bestes Bild. Leider hängt es in den Empfangszimmern des Herrn Pearce so unvortheilhaft, daß man absolut zu keinem Urtheil darüber kommen kann. Jedenfalls ist der Vordergrund wieder sehr schön gemalt, mit herrlichen Baumgruppen besetzt und mit Kühen und Schafen staffirt.

Der Luzerner See; datirt 1863. Größe ohngefähr 7 × 4 Fuß (dies ist dasselbe Bild, welches in der Nr. 11 der „Chronik" 1869 in einer Korrespondenz durch einen unbegreiflichen Irrthum als „St. Gotthard, 1853", aufgeführt ist). Eines der am wenigsten gelungenen Bilder des Künstlers, im Vordergrund unnatürlich dunkel gehalten. Dagegen befindet sich wiederum eine herrliche Baumgruppe etwas links von der Mitte des Vordergrundes, welche für sich allein schon ein schönes Bild geben würde. Im Besitze des Herrn Alwin Adams in Watertown bei Boston.

Felsengebirge — Landers Pik, datirt 1863. Größe 6 × 10 Fuß. Diese Landschaft ist das erste aus der Reihe der großen, epochemachenden Bilder des Künstlers, welche die Darstellung der Gebirgswelt des nordamerikanischen Festlandes zum Ziele haben. „Vor wenigen Jahren", sagt Tuckerman in seinem „Buch der Künstler", „würde eine sorgfältig studirte, getreu zusammengestellte und bewunderungswürdig ausgeführte Landschaft aus dem

Digitized by Google

Felsengebirge unter die Chimären gerechnet worden sein, da eine solche nothwendiger Weise lange und einsame Reisen und nicht gewöhnliche Gefahren und Entbehrungen voraussetzt. Und dennoch war das amerikanische Kunstwerk, welches im Frühling des Jahres 1863 die größte Aufmerksamkeit auf sich zog und die größte Hoffnung, sowie das größte Vergnügen gewährte, ein solches Bild. Die Genauigkeit seiner Details wird von allen bezeugt, welche jene Regionen besucht haben, und die Neuheit und Großartigkeit der Scenerie, die Treue und Kraft, mit welcher das Bild die Herrlichkeit der Gebirge, ihre Form und Struktur, den Charakter der Bäume und die sublime Luftperspektive wiedergiebt, haben diese erste sorgsam ausgearbeitete Darstellung einer gewaltigen und weitentfernten Kette, zu einem wesentlich repräsentativen und noblen Muster amerikanischer Landschafterei gemacht." — In Stahl gestochen von J. D. Smilie; chromolithographirt von Kell Bros., London.

Sonnenuntergang in Californien; datirt 1864. Größe 18 × 12 Zoll. In diesem kleinen Bilde zeigt sich uns der Künstler von einer Seite, welche verschieden ist von derjenigen, die sich in seinen großen Bildern ausprägt. Zwar ist auch hier die Gebirgswelt Californiens hineingezogen, aber man könnte das Bild fast eine Stimmungslandschaft nennen. Links vom Beschauer ziehen sich steile Klippen hin, welche sich im Hintergrunde verlieren; rechts schließt eine Waldpartie das Bild ab, während sich in der Mitte eine ruhige Wasserfläche ausbreitet. Die Waldpartie liegt schon im Dunkel. Hinter ihr brechen die Strahlen der scheidenden Sonne hervor und tauchen die Felswand in goldenes Licht. Der Eindruck der Einsamkeit, welchen der Beschauer empfängt, wird fast noch gehoben durch ein Paar Wasservögel, die sich am Ufer bemerkbar machen. Trotz großer Brillanz des Kolorits macht das Bild doch einen harmonischen und naturwahren Eindruck. Besitzerin: Frl. Elise Bierstadt. Chromolithographirt von L. Prang u. Co., Boston.

Mount Hood, in Oregon, 1865 in New-York ausgestellt.

Sturm in dem Felsengebirge; datirt 1866. Größe 12 × 7 Fuß. Vielleicht das großartigste Werk des Künstlers. Besitzer: J. W. Kennard. Chromolithographirt von Kell Bros., London. Dieses Bild, sowie das „Felsengebirge", ist in den Besitz des Sir Morton Pedo in England übergegangen und befand sich dieses Jahr auf der großen Münchener Ausstellung.

Laramie Pik, im Besitze der Akademie der schönen Künste in Buffalo, Staat New-York.

Auswanderer auf den Ebenen — Sonnenuntergang. Im Besitz des Künstlers.

Die Ueberlandpost. War im Sommer 1868 auf der ersten Ausstellung der Akademie der schönen Künste in Cincinnati, Ohio.

Der Kathedralenfelsen. Im Besitze des Herrn William Moller, Irvington, im Staate New-York.

Das goldene Thor, Einfahrt in den Hafen von San Francisco. Besitzer: General H. C. Fremont.

Der Tahor See in Californien. Im März 1867 in New-York auf einer Auktion für 1800 Dollars verkauft.

Der nördliche Arm des Platteflusses. Größe 5×3 Fuß. Besitzer: Richter Hilton.

Die Dome des Yo-Semite-Thales. Siehe Korrespondenz aus New-York, Chronik, 2. Jahrgang, S. 145, und Korrespondenz aus Boston, 3. Jahrgang, S. 27. Besitzer: Le Grand Lockwood, New-York.

Außer obigem Bilde hat Bierstadt noch zwei Ansichten des Yo-Semite-Thales gemalt, unter den Titeln: „Das Yo-Semite-Thal" (im Besitze des Herrn James Lenox New-York) und Blick das Yo-Semite hinunter (in Chicago, Ill., befindlich).

Digitized by Google

Die blaue Grotte auf der Inſel Capri. War im März dieſes Jahres in New-York auf einer Auktion.

Der Rebellenkreuzer Shenandoah verbrennt Wallfiſchfänger. Brennende Schiffe bei Mondbeleuchtung; datirt 1867. Nicht von beſonderer Wirkung.

Anſicht in der Sierra Nevada. Dieſes Bild iſt auch in Deutſchland bekannt, indem es auf der letzten akademiſchen Kunſtausſtellung in Berlin ausgeſtellt war und dem Künſtler daſelbſt die kleine goldene Medaille eintrug. Laut einer glaubwürdigen Nachricht ſoll Herr Alvin Adams von Boſton das Bild zum Preiſe von 10,000 Doll. erworben haben; datirt 1868.

Der brennende Veſuv; datirt 1868. Ein herrliches Bild, auf welchem der rothe Feuerſchein mit dem Mondlicht, das durch die dicken Rauchwolken dringt, und mit der leuchtend weißen Schneedecke des Berges zu einem höchſt energiſchen Effekt vereinigt iſt.

S. R. K.

Die Reſtauration der Berliner Amazonenſtatue.

Mittheilungen, welche ich aus Berlin erhielt, daß die Reſtauration der von mir für das dortige Muſeum gekauften Amazonenſtatue ein vollſtändig verfehltes Machwerk ſei, bewegen mich, dieſe Zeilen drucken zu laſſen. Die Reſtauration iſt ebenſo mein Werk, wie das Herrn Steinhäuſer's; ſie iſt nach genauer gegenſeitiger Verabredung ausgeführt; eine kurze Auseinanderſetzung des dabei eingeſchlagenen Verfahrens wird, denke ich, alle Einſichtigen überzeugen, daß die Reſtauration durchweg auf Anhaltspunkten, welche die Statue ſelbſt oder Repliken derſelben an die Hand geben, begründet und ihre Richtigkeit ſomit hinreichend verbürgt iſt.

Der Amazonentypus, welchem die gegenwärtig in Berlin befindliche Statue angehört, war bereits früher namentlich durch drei Statuen bekannt. Die eine befindet ſich im Braccio nuovo,*) die andere in der Galerie Sciarra, die dritte in London in der Sammlung des Marquis Landsdowne.**) Die an erſter Stelle erwähnte Statue konnte bei der Reſtauration nicht in Betracht gezogen werden, da bei ihr gerade die auch unſerer Statue fehlenden Theile zerſtört und die Anſätze, über deren Bedeutung der reſtaurirende Bildhauer nicht in das Klare kam, einfach abgemeißelt ſind.

Die Statue Sciarra bietet eine bei antiken Statuen verhältnißmäßig ſeltene Erſcheinung dar: ihre Naſe iſt erhalten. Behufs der Reſtauration der Berliner Statue wurde daher dieſer Theil der Sciarra'ſchen Replik abgeformt und an den Bruch angeſetzt. Die ſicher beglaubigte Form wurde feſtgehalten und nur die Oberfläche in einer der ſonſtigen Ausführung der Berliner Statue entſprechenden Weiſe bearbeitet.

Außerdem fehlte an der Berliner Statue der rechte Arm von dem Anſatze der Schulter an. Auch über dieſes Motiv giebt das Exemplar Sciarra hinreichenden Aufſchluß. Der

*) Pistolesi Vat. descr. IV, 20, 2. Nibby Mus. Chiaram. II, 18. Braun, Ruinen und Muſeen S. 241.

**) Specimens of anc. sculpt. II, 10. Clarac 833 B, 2032 C. Vgl. Michaelis Arch. Anz. 1862, S. 335.

Digitized by Google

ganze rechte Arm nämlich bis zum Handgelenk ist antik; das noch erhaltene Handgelenk berührt die Fläche des Kopfes; also kann es keinem Zweifel unterliegen, daß auch die daran ansetzende Hand über dem Kopfe lag und daß der auf dem Wirbel erhaltene Ansatz dazu bestimmt war, die Handfläche zu stützen. Aehnlich steht es mit der Statue Landsdowne, über die Herr Klügmann mir seine angesichts des Originals gemachten Notizen mitzutheilen die Güte hatte.*) Jedenfalls also ist die Lage der Hand über dem Kopfe an Repliken der Berliner Statue hinlänglich beglaubigt. Sollte aber auch durchaus keine Analogie vorliegen, so müßte schon die unbefangene Betrachtung der betreffenden Theile des Kopfes der Statue zu demselben Resultat führen. Wie an der Replik Sciarra befindet sich auf dem Wirbel ein Ansatz, der nur dazu gedient haben kann, die Hand zu stützen. Doch müssen an der Berliner Statue ein Theil der Handfläche und die Finger beträchtlich über die Stütze hinaus abwärts gereicht haben. Die Haarpartien neben der Stütze sind nämlich nicht mit dem Meißel gearbeitet, wie die übrigen Theile des Kopfes, sondern *eingeschabt*. Dieses Verfahren kann aber nur deßhalb eingeschlagen worden sein, weil die Partien um den Ansatz wegen eines darüber hinreichenden Gegenstandes, also der Hand, dem Meißel unzugänglich waren. Wie die modernen Bildhauer, mußte sich daher auch der antike Künstler zur Bearbeitung dieser Stellen eines krummen Instrumentes bedienen und damit die an denselben anzubringende Haarbehandlung *einschaben*.

Eine andere an dem Kopfe ersichtliche Erscheinung gestattet uns, die ursprüngliche Gestalt des fraglichen Motivs noch näher zu bestimmen. Es befinden sich nämlich an der Stelle, wo die Schabung aufhört und wiederum die Arbeit mit dem Meißel beginnt, zwei eigenthümliche kreisrunde Brüche. Niemand wird hierin Verletzungen erkennen, welche die Statue erlitt, da sie mit diesen Stellen gegen einen harten Gegenstand aufschlug. Vielmehr sind hier offenbar schmale Gegenstände, welche an diesen Stellen ansetzten, während die Statue von einer anderen Seite den Choc erlitt, herausgerissen. Diese schmalen Gegenstände können aber nach dem bisher Auseinandergesetzten keine anderen gewesen sein, als zwei Finger, und zwar, nach den Entfernungen von der Stütze zu schließen, vermuthlich der Gold- und der Mittelfinger. Der Stoß traf den rechten Arm der Statue; derselbe brach ab und riß die an der Kopffläche ansetzenden Finger heraus. In anderer Weise lassen sich diese Brüche, nach ihrer Gestalt, nach ihrer Lage, nicht erklären. Auch herrschte in Rom bei allen Sachkundigen, Gelehrten wie Künstlern, darüber eine durchgehende Uebereinstimmung.

Ich höre, daß man in Berlin jene Brüche für überarbeitet hält. Was man hiermit meint, verstehe ich nicht recht; doch vermuthe ich, daß man sich keine Rechenschaft zu geben wußte von den eigenthümlichen Kräuselungen der Bruchfläche, welche an die darum befindliche Haarbehandlung erinnern. Diese Erscheinung erklärt sich hinreichend aus bekannten Eigenschaften des pentelischen Marmors. Derselbe wird durch die Einflüsse der die Oberfläche bestreichenden Luft bis zu beträchtlicher Tiefe afficirt. Wenn er daher splittert, so pflegen die Brüche, falls sie nicht zu entfernt von der Oberfläche liegen, in der Struktur des Bruches mehr oder minder den Charakter der bearbeiteten Oberfläche wiederzugeben.

Unter allen Umständen ist durch diese Bemerkungen die Restauration des rechten Armes

*) Allerdings stimmen die Angaben von Michaelis Arch. Anz. 1862, S. 335 nicht ganz mit den Notizen Klügmann's. Er schreibt, daß von dem rechten Arme etwa drei Viertel modern wären. Jedoch möchte ich in diesem Falle bei aller Achtung vor der bewährten Genauigkeit des Herrn Michaelis nichts desto weniger Herrn Klügmann's Zeugniß mehr Gewicht beilegen, da der letztere die eingehendsten Studien über die Amazonenstatuen gemacht hat und er das Exemplar Landsdowne unter Beherrschung aller in Betracht kommenden Gesichtspunkte und Analogien untersuchte. Uebrigens kommt auch Michaelis (S. 336) schließlich zu dem Resultate, daß der rechte Arm in der That auf dem Kopfe ruhte.

Digitized by Google

hinreichend gerechtfertigt. Er iſt über das Haupt erhoben und die rechte Hand drückt mit Gold- und Mittelfinger auf den Hinterkopf. Dieſe Geberde iſt der Situation, in welcher ſich die Amazone befindet, vollſtändig angemeſſen. Sie iſt an der Bruſt verwundet; um die Bruſt zu entlaſten, erhebt ſie den rechten Arm. Das Aufdrücken der Hand auf den Kopf iſt auch dem modernen Menſchen bei phyſiſcher oder moraliſcher Erſchütterung eigenthümlich und mag wohl darin begründet ſein, daß durch den Druck die dort auslaufenden Kopfnerven beruhigt werden. In der alten Kunſt findet ſich dieſe Geberde unendlich häufig, wie Jeder weiß, der ſich nur ein wenig mit antiken Monumenten beſchäftigt hat.

Bewieſen iſt alſo, daß die rechte Hand über dem Kopfe zu liegen kam. Eine andere Frage iſt die, ob die Hand allein auflag oder ob ſich unter ihr eine Waffe befand, deren Stiel vom Daumen und Zeigefinger gefaßt oder auch nur von der Handfläche auf den Kopf aufgedrückt ſein konnte. Ich gebe zu, daß die Betrachtung des Anſatzes auf dem Kopfe bei dem Berliner wie bei dem Sciarra'ſchen Exemplare dieſe Möglichkeit zuläßt; denn allerdings iſt er an beiden Exemplaren von beträchtlicher Länge und zieht er ſich etwas nach dem Hinterkopfe hinab. Doch liegt eben nicht mehr vor als die Möglichkeit. Unter allen Umſtänden konnte im Marmor ſelbſt nur der Anſatz der Waffe gearbeitet ſein: die Waffe ſelbſt, wenn ſie überhaupt beigefügt war, war ſelbſtverſtändlich in Metall gearbeitet und in den betreffenden Marmorpuntello eingefügt. Alſo würde im ungünſtigſten Falle an der von Herrn Steinhäuſer ausgeführten Reſtauration der Marmorpuntello fehlen, der zur Befeſtigung des aus anderem Stoffe gearbeiteten Attributs erforderlich war. Fürwahr eine unverzeihliche Unterlaſſungsſünde, welche das Verſtändniß des Werkes auf das Empfindlichſte beeinträchtigt und zeigt, wie leichtſinnig man bei dieſer Reſtauration verfahren iſt!

Wir gehen nunmehr zu der Stütze über, welche an allen Exemplaren, abgeſehen von dem in Landsdownehouſe, zerſtört iſt. An der Statue Landsdowne iſt die Stütze als Stele geſtaltet, deren ſtrenge Form der Kunſt des fünften Jahrhunderts, welchem die Erfindung unſeres Amazonentypus angehört, entſchieden angemeſſener iſt, als ein Baumſtamm. Unter allen Umſtänden wäre es unmethodiſch geweſen, ſich in dieſer Hinſicht bei der Reſtauration der Berliner Statue Abweichungen zu geſtatten. Das einzige richtige Verfahren war, das fehlende Motiv nach der Statue Landsdowne zu geſtalten, an welcher allein, ſoweit gegenwärtig unſere Monumentalkenntniß reicht, die antike Stütze erhalten iſt.

Von Berlin aus ſchrieb man mir, daß die Stütze möglicher Weiſe auf der rechten Seite der Statue angebracht geweſen ſein könne. Ich würde dieſe Vermuthung nicht erwähnen, wenn ſich nicht der Briefſteller auf die Autorität eines verdienſtvollen und berühmten Archäologen berufen hätte. Die wahrſcheinlichſte Annahme ſcheint mir in dieſem Falle die, daß man eine Aeußerung jenes Gelehrten mißverſtanden hat, was bei dem Briefſteller, welcher den in Betracht kommenden Fragen fern ſteht, wohl zu verzeihen war. Hat dagegen der Briefſteller richtig verſtanden, dann gilt das bekannte Wort:

Quandoque bonus dormitat Homerus.

Unſer Kollege hat dann vergeſſen, daß die Statue Landsdowne die urſprüngliche Geſtaltung des fraglichen Motivs erhalten hat. Sollte aber auch dieſe Analogie nicht vorliegen, ſo genügte ſchon die Betrachtung der Berliner Statue allein, um zu erkennen, daß die Stütze auf der linken Seite angebracht war. An der linken Seite der Statue befindet ſich nämlich ein Anſatz, welcher nur zur Stütze gehört haben kann. Wollte Jemand auch dieſe für jeden unbefangenen Betrachter einleuchtende Annahme bezweifeln, dann betrachte er die Behandlung der Gewandpartien an der linken Seite der Statue und vergleiche ſie mit der Behandlung an Vorderſeite, rechter Seite und an dem Rücken. Während ſie hier überall

Digitized by Google

von einer faſt raffinirten Durchbildung iſt, erſcheint ſie an der linken Seite dürftig und in mehr andeutender Weiſe gearbeitet. Der Grund von dieſer Erſcheinung kann kein anderer ſein, als der, daß dem Künſtler auf dieſer Seite die Stütze im Wege war und daß er hier den Meißel nicht ſo unbehindert handhaben konnte, wie an den übrigen freiſtehenden Theilen. Da die Stütze die auf der linken Seite befindlichen Gewandpartien größtentheils verdeckte, ſo war dieſe andeutende Behandlungsweiſe hinreichend gerechtfertigt.

Durchaus ohne Anhalt war die Reſtauration bei Ergänzung der linken Hand. Bei voreiliger Betrachtung könnte man annehmen, daß der phyſiſche Schmerz, welcher die Amazone durchzuckt, auch in dieſer Extremität ſeinen Ausdruck finden, daß die Finger demnach krampfhaft zuſammengezogen ſein müßten. Doch ſtimmt eine derartige Darſtellungsweiſe nicht zu dem gehaltenen Charakter der Kunſt des fünften Jahrhunderts, aus welcher dieſer Amazonentypus hervorgegangen iſt. Beim Laokoon laſſen ſich die Convulſionen, denen der Held unterliegt, bis in die krampfhaft zuſammengezogenen Zehen verfolgen. Aus der Kunſt des fünften Jahrhunderts dagegen kenne ich kein Beiſpiel einer derartigen Darſtellungsweiſe, wohl aber vielfache Belege, welche eine vollſtändig verſchiedene Auffaſſungsweiſe bezeugen. Ich habe es daher vorgezogen, ohne Ausdruck des phyſiſchen Schmerzes die Hand ruhig herabhängen zu laſſen.

Dies ſind in aller Kürze die Geſichtspunkte, welche bei der Reſtauration der Berliner Statue maßgebend geweſen ſind. Gewiſſe kunſthiſtoriſche Anſichten, die hierbei in Betracht kommen, bedürfen allerdings einer eingehenden Begründung. Doch werden auch die kurzen Andeutungen, auf die ich mich gegenwärtig beſchränken muß, wenigſtens für Sachverſtändige genügen und ihnen deutlich machen, worauf es mir ankam. Es wäre mir nunmehr ſehr wünſchenswerth, wenn einer der in Berlin reſidirenden Archäologen, Herr Böttticher, Curtius oder Friederichs, die Richtigkeit meiner Angaben prüfen und ein competentes Urtheil über die Reſtauration ausſprechen wollte. Sie haben das nöthige Material zu ihrer Dispoſition; außer dem reſtaurirten Original befindet ſich ein Abguß der unreſtaurirten Statue im Berliner Muſeum; man kann daher die einzelnen Geſichtspunkte, die ich in dieſem Aufſatze entwickelt habe, Schritt für Schritt verfolgen. Sollten ſich bei dieſer Unterſuchung Fehler in der Reſtauration herausſtellen, dann würde ich mich von Sachkundigen gern eines Beſſeren belehren laſſen. Doch verlange ich, damit die Schwierigkeit auf beiden Seiten gleich zugemeſſen ſei, daß mein etwaiger Opponent ſich nicht auf Negiren und Widerlegen beſchränkt, ſondern daß er mit einer definitiven Vorlage hervortritt, wie er ſeinerſeits, wenn er die Reſtauration zu leiten gehabt, die fehlenden Theile ergänzt haben würde*).

Rom, 1. November 1869. **W. Helbig.**

*) Das Manuſkript des obigen Aufſatzes ging uns erſt zu, nachdem der Text zu unſrer Publikation der Berliner Amazone im letzten Hefte bereits gedruckt war. Dr. Helbig hat jedoch von den Ausſtellungen, die auch der Verfaſſer jenes Textes an der Reſtauration der Statue machte, noch keine Kunde gehabt. Seine Polemik richtet ſich vielmehr gegen Angriffe, welche in Berlin von andrer Seite her gegen die Reſtauration erhoben worden ſind. Wir haben zunächſt beiden Theilen das Wort gegeben und ſehen der weiteren Entwickelung der Streitfrage mit Intereſſe entgegen. A. d. R.

Digitized by Google

Hille Bobbe van Haarlem.

Oelgemälde von Franz Hals in der Galerie Suermondt zu Aachen. Radirung von Leopold Flameng.

Vor zwei Jahren kam in Hoorn, der ehemaligen Hauptstadt Nordhollands, unter einem Wust von drei bis viertausend Bildern auch das merkwürdige Portrait einer alten Hexe mit zum Verkauf, welches den unverkennbaren Stempel und zum Ueberfluß auch noch die volle Namensinschrift des Franz Hals, des genialsten unter den älteren Zeitgenossen Rembrandt's, an sich trug. Unser verstorbener Kollege W. Bürger, dessen Spürsinn der Fund natürlich nicht lange verborgen bleiben konnte, hoffte das Werk seines geliebten Meisters für sich erwerben zu können, als Pendant zu seinem prächtigen Schuster Jan Barentz, dem gefürchteten Kriegskameraden des Admirals Tromp, den er auf ähnliche Weise früher einmal in Haarlem aus der Vergessenheit hervorgezogen hatte.*) Aber auch Hr. Suermondt hatte Kunde von dem Schatz und war „unmoralisch" genug — wie ein Kritiker der „Indépendance" sich ausdrückte — dem Freunde zuvorzukommen und das Bild um eine namhafte Summe für seine kostbare Sammlung zu erwerben.

Manche von unsern Lesern haben inzwischen Gelegenheit gehabt, auf der diesjährigen Ausstellung alter Gemälde in München neben vier anderen Bildern des großen Haarlemer Meisters auch das Portrait der Alten bewundern zu können. Es überragte nicht nur diese seine nächsten Rivalen bei Weitem, sondern es hielt auch neben den größten Meisterwerken eines Velazquez, Rubens und Rembrandt durch die beispiellose Virtuosität seiner Behandlung wie durch die Kühnheit und Energie seiner Auffassung vollkommen Stand.

Wer ist sie denn nur, diese alte garstige Hexe, die den Pinsel eines Franz Hals, des Malers der stolzesten Kavaliere, der ehrsamsten Bürger und charmantesten Dämchen seiner Zeit, zu so begeisterter Darstellung hinreißen konnte? Ihren Namen kennen wir; denn der Meister hat ihn mit eigener Hand unmittelbar vor dem seinigen, sowie es die Unterschrift unsrer Radirung zeigt, hinten auf den Blendrahmen des Bildes hingeschrieben. Aber was bedeutet dieser wunderliche Name: „Hille Bobbe van Haarlem." Auf dem Stich eines zweiten Portraits der Alten, welcher zu den besten Arbeiten des Louis Bernard Coclers (1710—1817) zählt, steht die Unterschrift: „Babel van Haarlem." Bürger warf die Frage auf: „Babel, Babbe, Bobbe, ist das etwa ein Spitzname, mit Anspielung auf Babylon, auf den Thurm zu Babel, auf irgendwelche Narrheit oder „Spaßmacherei"?"**) Vielleicht war „Babel" nur durch Mißverständniß des Stechers aus „Bobbe" hervorgegangen. Wir wissen es nicht, und auch die holländischen Lokalforscher, der treffliche Dr. van der Willigen

---

*) Man vergl. Bürger's Charakteristik des Franz Hals, Gazette des Beaux-Arts, 1868, pag. 446 ff.

**) Gazette des B. A. 1869, pag. 163, im Text zu der ersten Publikation unsrer Radirung.

Digitized by Google

an der Spitze, haben uns darüber bisher keine genügende Aufklärung verschaffen können. Aber daß unsre „Hille Bobbe van Haarlem" in dem Geburtsorte des Franz Hals eine stadtkundige, so zu sagen populäre Persönlichkeit gewesen sein muß, davon würde uns schon ein Blick auf das Bild überzeugen können, auch wenn dasselbe nicht so häufig reproducirt worden wäre. Als eine Art weiblicher Fallstaff mag sie die Gefährtin manches lustigen, freilich auch wohl oft rohen Gesellen gewesen sein, mag das im Sturm unbewegliche Antlitz manches wackeren Seehelden durch ihre derben Späße zum Lachen verzogen haben. Vom „Bruder Theer" nahm sie ohne Zweifel unter Anderem auch den großen Durst an, auf den ihr bis zum Rande gefüllter Krug schließen läßt; sie liebt das Wasser aber ebensowenig wie er „als Trunck in seiner puren Natürlichkeit, sondern zieht es gebrannt vor," wie Lemcke in seiner „Aesthetik," S. 186 der 3. Aufl. uns glauben macht. Daß sie nicht unter den Ersten auf dem Heimwege war, beweist die Eule, die ihr im Nacken sitzt. Wir Archäologen wittern in solchen Vögeln immer symbolische Beziehungen. Wäre es nicht eine ganz launige und nahe liegende Symbolik, wenn Meister Hals seiner Anti-Pallas Athena von Haarlem, diesem Urnachtvogel der Matrosenschenken, als Karikatur auf die wachsame Begleiterin aller nächtlichen Studien die Eule beigegeben hätte?

Doch lassen wir Namen, Persönlichkeiten und Attribute, und betrachten das Werk nur als Malerei! Als solche ist es der höchsten Bewunderung werth, wie tief auch sein Gegenstand aus der Hefe des Volkslebens geschöpft sein möge. Schon diese Rücksichtslosigkeit in der Wahl des Stoffes charakterisirt den großen Meister. Wir brauchen die Herren der Kunst auf allen Gebieten des geistigen Schaffens nicht zu nennen, in deren Schöpfungen das Erhabenste und das Niedrigste, das Edelste und das Gemeinste nebeneinander liegt. Hier ist wieder so ein Beispiel für die Wahrheit, daß der Stoff allein die Kunst nicht macht, sondern der Geist, in dem er sich spiegelt. Welch' ein freier und fröhlicher Geist leuchtet nicht aus dem häßlichen Antlitz dieser Alten! Es blitzt förmlich um ihr Haupt von derb treffendem Humor. Behaglich in sich zusammengekauert hat sie die Spottreden ihrer Kumpane, die nicht eben sehr sauber geklungen haben mögen, über sich ergehen lassen: jetzt giebt sie ihnen eine volle Ladung zurück und weidet sich, grinsend über das ganze Gesicht, an dem ungeheuren Effekt, den sie damit erzielt. Wir glauben das heisere Lachen zu hören, das aus dem breit emporgezogenen Munde dringt: im nächsten Augenblicke wird sie den schon gefaßten Krug an die Lippen führen und sich mit einem tüchtigen Schluck für weitere Feldzüge stärken.

So frisch und unmittelbar, wie die ganze Gestalt in Haltung, Ausdruck und Situation aus dem Leben gegriffen ist, so kühn und breit ist sie nun auch auf die Leinwand hingesetzt. Kein Wort beschreibt die wahre Furia des Pinsels, mit welcher Kopf, Haube und der gefältete Kragen in einem grauen, nur mit wenigem Roth und Weiß erhöhten, aber trotzdem durchaus hellen und leuchtenden Ton hingesetzt sind. Die meisterhafte Radirung Leopold Flameng's ist darin dem Original so nahe gekommen, wie es mit den einfachen Mitteln seiner Kunst nur irgend möglich war. Auch als Radirung bieten wir den Lesern hier, wie wir glauben, ein in seiner Art unübertroffenes Meisterwerk.

Es wurde bereits erwähnt, daß auch früher schon Manche durch Pinsel und Nadel die alte Hexe von Haarlem, nachdem deren Typus einmal durch Franz Hals festgestellt worden war, nachzubilden versucht haben. Aber die Reproduktionen bleiben sämmtlich hinter dem Urbilde weit zurück. Zwei davon, eine auf einem Fischbilde, vermeintlich von van Beyeren, und eine andere von Franz Hals dem Jüngeren (de Jonge), beschreibt Bürger in dem letzterwähnten Aufsatze. Die erstere sah ich im Herbst bei Hrn. van Reede in Utrecht, welcher sie aus der Sammlung Cremer in Brüssel erwarb. Sie ist, wie die neuerdings zu Tage gekommene Inschrift lehrt, ebenfalls von Franz Hals dem Sohn und

Digitized by Google

bringt unſere „Hille Bobbe“ mit einer, wie ſie, in großen Dimenſionen gehaltenen Reproduktion des „Rauchers“ von Brouwer (Sammlung Steengracht im Haag) zuſammen. Aber wie äußerlich, ich möchte ſagen dekorativ iſt hier die ganze Malerei, wie ordinär die Auffaſſung der Alten! Aus dem Vergleiche dieſes Bildes mit dem des Vaters Hals kann man lernen, wie ſich ſelbſt das Gemeine zum Großartigen ſteigern läßt, wie es aber, ohne Geiſt und Leben aufgefaßt, allerdings leicht unter das Niveau der Kunſt herabſinkt.

Auch ein berühmter Maler der Gegenwart hat ſich an unſrer Hille Bobbe verſucht. Als Guſtave Courbet zur Ausſtellungszeit nach München kam, erbat er ſich trotz der Kürze ſeines Aufenthaltes von Hrn. Suermondt die Erlaubniß, das Bild kopiren zu dürfen, das er für eines der größten Meiſterwerke der Kunſt erklärte. Er brachte die Kopie denn auch in erſtaunlich kurzer Zeit fertig und erreichte den Geſammteffekt des Originals faſt vollkommen; nur Eines fehlte, was immer das ſicherſte Kriterium der Originalität eines Kunſtwerkes bleibt: die Helligkeit des Tons. Das Leuchten der Farben erſchien ſtark abgedämpft und dadurch auch der Ausdruck des Kopfes weniger lebendig.

Es bleibt uns noch übrig, die Zeitſtellung des Bildes unter den zahlreichen Werken des Franz Hals annähernd zu beſtimmen. Genau auf's Jahr dürfte dies ſchwerlich gelingen, da weder Datum noch ſonſtige äußere Anhaltspunkte vorliegen. Die ſicherſte Grundlage für die Zeitbeſtimmung bieten wohl die acht koloſſalen Schützen- und Regentenſtücke, Porträtgruppen von zahlreichen Figuren, welche jetzt das ſtädtiſche Muſeum von Haarlem ſchmücken. Sie ſind ſämmtlich bezeichnet, das früheſte mit dem Jahre 1616, das ſpäteſte 1664. Wir überblicken hier alſo die Entwickelung des Meiſters in einem Zeitraum von nahezu einem halben Jahrhundert, von ſeinem 32. bis zu ſeinem 80. Lebensjahre!

Bürger ſetzte die Hille Bobbe zwiſchen 1630—40: ich glaube den Vergleichen zufolge, die ich in Haarlem unmittelbar nach dem genauen Studium des Suermondt'ſchen Bildes angeſtellt habe, etwas zu früh. Die virtuoſe Breite der Behandlung, welche uns unmittelbar an den wie hingewehten Pinſelſtrich eines Velazquez erinnert, findet ſich allerdings bereits auf dem Schützenbilde von St. Georg, welches in's Jahr 1639 fällt. Aber noch unmittelbarer iſt die Analogie des Vortrags und des Tons in dem 1641 entſtandenen Regentenbilde des Hoſpitals der h. Eliſabeth, nur daß unſere Hille Bobbe auch dieſes an völlig losgebundener Energie der Pinſelführung noch übertrifft. Ich ſtimme daher mit dem Beſitzer eher für die 40er als für die 30er Jahre. Wer da weiß, welche Rieſenkraft der Meiſter, wenn auch hier und da mit ſchon zitternder Hand, noch als 80jähriger Greis in dem letzten der Haarlemer Regentenſtücke entwickelt, der wird nicht zweifeln können, daß er als Fünfziger auf der höchſten Höhe ſeiner Kunſt, wie ſie das vorgeführte Bild uns dokumentirt, geſtanden hat.

C. v. Lützow.

Digitized by Google

Digitized by Google

Hille Bobbe van Haerlem F. Frans Hals.

Beiträge zur Geſchichte der Kunſtbeſtrebungen und Sammlungen Kaiſer Rudolf's II.

Von **Ludwig Urlichs.**

(Fortſetzung).

2. Ankäufe in Spanien und der Lombardei.

Waren dieſe Berichte für die Kunſtgeſchichte im Allgemeinen nicht ohne Intereſſe, ſo geben die Relationen des kaiſerlichen Botſchafters in Spanien, des Grafen Khevenhiller, für die rudolfiniſchen Sammlungen ſelbſt neue und wichtige Aufſchlüſſe, und es iſt zu verwundern, daß man den von Hormayr, Archiv 1825 Nr. 91, „aus Originalakten" mitgetheilten Notizen nicht ſchon längſt nachgegangen iſt. Khevenhiller hatte allerlei Aufträge des Kaiſers auszuführen. Er ſchickte ihm Diamanten und Rubinknöpfe, ſpaniſche Pferde, deren Ankauf und Transport mit ängſtlicher Sorgfalt betrieben wurde: ihr Anblick hat noch in den letzten Jahren des Kaiſers ſein durch Krankheit und Trübſal verdüſtertes Gemüth erheitert (Ghindely, Rudolf II. 1, S. 44). Auch Statuen hatte er ihm geſandt, und theils auf des Kaiſers Anfragen, theils aus eigenem Antrieb ſchrieb er von Kunſtwerken, auf die er ſich übrigens nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe nicht ſonderlich verſtand. Darunter erregen zwei Geſchäfte unſere beſondere Aufmerkſamkeit: das eine brachte er nach vielen Schwierigkeiten glücklich zum Abſchluſſe, das andere leitete er wenigſtens ein.

Bekannt ſind die merkwürdigen Schickſale des Antonio Perez, welcher, durch ſeinen Gönner, den Fürſten Ruy Gomez von Eboli, empfohlen, als Staatsſekretär Philipp's II. längere Zeit ſich eines ungemeinen Einfluſſes erfreute, um im J. 1579 von der Höhe der Macht in das tiefſte Unglück und die wechſelvollſten Abenteuer zu ſtürzen.*) Prachtliebend, geſchmackvoll und habſüchtig, wie er war,**) hatte er eine ausgezeichnete Galerie zuſammengebracht, theils durch Kauf, theils durch Schenkungen aus Italien und am ſpaniſchen Hofe ſelbſt, wo es Sitte war, einen Gaſt oder Gönner durch Gemälde und Koſtbarkeiten zu erfreuen. Schon Maximilian I. beſaß eine Kopie nach einem ſeiner Bilder. Nachdem ſeine Haft mehrere Jahre gedauert hatte, wurde er am 26. Januar 1585 zu einer ſtarken Geldbuße (gegen 72000 fl.) verurtheilt. Um dieſe Summe aufzubringen, ſcheint die Familie den Verkauf ſeiner Sammlungen beſchloſſen zu haben. Denn alsbald erkundigte ſich Rudolf II., „was es mit des Secretarii Antonii Perez offendlicher Almoneda für eine Bewandniß habe." Khevenhiller berichtete am 14. December 1585, er habe einen Theil der Bilder geſehen, ſie ſeien über alle Beſchreibung ſchön. Beſonders rühmt er 1. „von Parmeſano ain Cupido, der ainen Bogen ſchneidt und unter ihm zwai Chindl hat, davon eins lacht das andre weint . . . deſſen Kopie hab ich vor etlich Jahren ihm Pratter Heysl bey Kſrl. Maj. hochleblichſter Gedechtnus geſehen." Der Preis ſei 400 Dukaten, indeſſen werde man es wohl billiger geben. 2. Ganimede del mismo maestro. 3. ein sepulchro de nro Señor von Titian, „wie der König al Escurial eins hat." Dieſe werden zu 500 Dukaten geſchätzt. Ferner 4. eine Seeſchlacht des Don Juan — wahrſcheinlich werde man dieſe Bilder um 900 Dukaten erhalten können. „Item 5. ein ander gros und ſchön pild von

*) Ranke, Fürſten und Völker von Süd-Europa 1, 219 ff. Mignet, Antoine Perez et Philippe II.

**) Amicissimo de' suoi commodi e piaceri, et hà caro d'essere stimato e presentato. Relatione delle cose di Spagna 577, bei Mignet.

Digitized by Google

einer ſchlachtordnung des türkiſchen Kayſers und andere dergleichen ſachen mehr." Dazu kommen 6. „12 imperatores in marbelſtain," wozu Karl V. als der dreizehnte, „gar wohl gemacht, $1^1/_2$ ſpan hoch," um ziemlich leidlichen Preis zu bekommen.

Dieſe erfreuliche Ausſicht ſollte nicht ſo bald zur Verwirklichung gelangen. Am 26. April 1586 berichtet Khevenhiller, „das ſy das Verkhauffen albereits eingeſtelt haben." Vorher hatte, wie es ſcheint, noch vor Khevenhiller's Beſuch der Sammlung, der berühmte Bildhauer Don Pompeo Leoni zwei der beſten Gemälde an ſich gebracht und vorſorglicher Weiſe an ſeinen Vater, den noch berühmteren Leone Leoni aus Arezzo, nach Mailand in ſein Haus geſchickt, wohin er ſchon längſt aus Spanien zurückzukehren gedachte.*) Es waren Coreggio's Jo und Danae;**) ein drittes Werk ähnlichen Inhalts, die Leda, war in Spanien geblieben. Hätte man nur auch die übrigen gekauft! So aber unterliegt es keinem Zweifel, daß ſie mit Beſchlag belegt und mit den von dem kaiſerlichen Botſchafter nicht erwähnten Werken, als Perez' Güter nach ſeiner Flucht aus Kaſtilien konfiscirt und dem königlichen Schatze zuerkannt wurden, in des Königs Beſitz gelangten. Es iſt ein unheimlicher Gedanke, daß der kunſtliebende Monarch lange Jahre hindurch den Anblick dieſer Bilder ertrug.

Denn er ließ ſie nicht los. Khevenhiller war in Verlegenheit, wie er ſeinen Herrn ob der getäuſchten Erwartung tröſten ſollte. „Vermelte Imperatores," ſchreibt er, „ſein nicht die peſten, die anderen darum E. K. M ich vorlängſt geſchrieben, ſo viel peſſer vnnd gröſſer als dieſe, ſain albereits verkaufft worden, verſtee aber, ders hatt wöls auch wiederumben hingeben, darf mich aber derwegen nichts vernemen laſſen, gleichwol durch Jacomo da Trezzo***) deſſen von fern erkhundigt, der mier von Escurial aus, da er die gemacht Cuſtodi auffſetzt, mit volgenden Worten ſchreibt: Sobre los Emperadores que me hablo el criado de V. S. entiendo que V. S. los terra en razonable precio, sabiendo que Su Mag^d Cath^{ca} no los toma creo que sara porque ya tiene otros duplicados que le embiaron de Roma." Von dieſen Kaiſerbildern („all Ihn der art und gröſſer als die ſtatuas, ſo Ew. K. M. Ich vor etlich Jaren zugeſchickt hab" heißt es ein anderes mal) hört man nichts mehr, ſie waren offenbar Werke des 16. Jahrhunderts. †) Der Verluſt der Gemälde aber, meint Khevenhiller, habe wenig zu bedeuten, „weil dieſelben Gemäl was übel tractiret geweſen;" er wolle gute Kopien machen laſſen, die von den Originalen gar nicht zu unterſcheiden ſeien, und damit mußte der Kaiſer ſich einſtweilen begnügen. Denn dieſe, nicht die Originale, ſchickte ſein Botſchafter am 30. December 1587 über Barcelona durch Pedro del Fuerte mit den ſpaniſchen Pferden ab; ed una caxuela prolongada con dos pinturas heißt es im Verzeichniſſe, das dem Boten mitgegeben wurde, „ain langliches ruhlo mit dem Cupido und Ganymed" in Khevenhillers Bericht. Er aber, als er dergeſtalt erfuhr, daß ſein Herr „ſich an ſolchen Sachen delectierte", war eifrig bemüht durch andere Bilder und eigene Geſchenke deſſen Gunſt zu erhalten. Gleich in dem Berichte vom 26. April 1586, welcher die Hoffnungen des Kaiſers einſtweilen vereitelte, bemerkt er, er beſitze ſelbſt eine „Cleopatra von des Parmeſan Hand, ain Pruſt Pild," das wolle er zuſammen mit „der Princeſa Donna Juana ſeliger Conterfeit, das dem Kaiſer gehöre, gelegentlich ſchicken." Am 18. September 1595 zeigte er an: „der Erzherzog Albrecht Cardinal hat mir für meine geleiſteten Dienſt drey Gemäl gelaſſen;††) Unter denſelben eines von Sanct. Johannes dem Täufer, nakhend über menſchliche größ, auß ein Tafel gemalt. Ich hab meines erachtens nie nichts Peſſeres geſehen, und dieweils ſo gut ſeind, paſſen ſie beſſer Ihn derſelben kaiſerlichen Handen als Ihn den meinigen." Am 12. März 1597: „S. Johannes Gemäl und Taffel ſo Erzherzog Albrecht mir albier zu ſeinem Verreiſen gelaſſen, habe Ich noch peyhanden, und noch ein anders von einem S.

*) Vaſari 10, 256.

**) Lomazzo (Fiorillo 1, 283) ſah ſie bei Leone Aretino; er beſchreibt ſie als Jo und Danae mit Juppiter.

***) Coſimo und Giacomo da Trezzo lebten Beide am Hofe Philipp's II.; den Erſteren rühmt Vaſari 7, 583 als Steinſchneider, der Letztere verfertigte für S. Lorenzo im Escurial das große Tabernakel (Lomazzo, tempio p. 133).

†) Die zwölf Kaiſer in Aranjuez erwähnt Fiorillo 4, 451.

††) Bei ſeiner Abreiſe als Statthalter der Niederlande nach dem Tode des Erzherzogs Ernſt.

Digitized by Google

Sebaſtian ſo gar gut Ihn Italia gemacht worden Perhomen. Vermelte Pilder verere Ew. K. M. ich alleruntertänigſt." Damit aber war Rudolf II. noch nicht zufrieden. Am 21. September 1587 nahm er jenes Geſchenk gnädig an, drang aber doch ſehr auf die Vollendung eines bei Federigo Zuechero, der damals in Spanien lebte, beſtellten Bildes; ſeine übrigen Wünſche mußte er verſchieben.

Als aber Philipp II. im J. 1598 die Augen geſchloſſen hatte, mußte Khevenhiller ſeine Bemühungen wieder aufnehmen. „Bey erſter Gelegenheit," ſchreibt er am 7. Juli 1600, „will ich mit Don Pompeo Leon über ſeine gemäl und allein als für mich ſelbs handeln," am 12. November d. J.: „mit Pompeo Leon habe ich ſeiner zwayen gemäl halber tractirt, begert noch piß in die Achthundert Ducaten darumb, glaube aber werde, da er den ernſt ſehen wird, was herabrutſchen und ſie in Pillichkeit ſtellen. Derohalben bittet er um Beſcheid auch über die Bezalung, dieweil gedacht gemel zu Maylandt ſein." Am 30. April 1601 iſt wieder von dem Handel mit Leoni „über ſeine 2 Gemäl beyde von des Antonio Coreggio henden" die Rede, „das eine von einer Danae, das andere von einer Jo, er hat aber unter 800 Dukaten keines weggeben wollen." Der Kauf kam, wie wir ſehen werden, wirklich zu Stande, über den bezahlten Preis liegen keine Nachrichten vor.

Vermuthlich war es die Heirath des jungen Königs Philipp III. mit der Erzherzogin Margarethe, welche dem Kaiſer Gelegenheit gab, auf jene Bilder des Perez zurückzukommen. Am 12. November 1660 ſchreibt Khevenhiller u. a.: „Ich freue mich die zwei des Anthony Perez zu bekommen." Aber er mußte ſich lange gedulden, man machte allerlei Schwierigkeiten. Am 29. Oktober 1603 war noch keine Entſcheidung erfolgt, endlich am 6. December 1603 werden mittels eines Billets von Antonio Boto las dos pinturas de Leda y Ganimedes, die der berühmte Maler Eugenio Cxes (1577 bis 1642) kopirte, dem Geſandten zur Verfügung geſtellt. Auf eine inzwiſchen erfolgte Rückfrage des Kaiſers berichtet Khevenhiller am 31. December d. J. ganz ſtolz: „Was die zwey Königliche gegebene Gemel der Leda und des Ganimedes betreffende, das ſein nit Copeyen ſondern originalia, hett auch die Copeyen durchaus nit angenommen. Der König aber leßt für Sy Copeyen davon nemmen, wie Ichs dann vor dieſem gehorſamſt verſtendigt hab. Pißherr hat man mir den Cupido nit geben, will Ihn aber alßbaldt der König widerumb von Valencia khommen, begeren und mich befleißen, damit er E. M. auch volge." Ein undatirtes Schreiben im Kaiſerlichen Hausarchiv Nr. 7 bezieht ſich auf das letztere Gemälde und die Weitläufigkeiten, welche man am ſpaniſchen Hofe den Wünſchen Rudolf's, die der König offenbar genehmigt hatte, entgegenſetzte. Ueber den Empfang dieſer Bilder, unter denen die Leda von Coreggio uns zum erſten Male begegnet, findet ſich keine Notiz, es iſt aber daran nicht zu zweifeln.

Ziehen wir aus dieſen Nachrichten das Reſultat, ſo ergiebt ſich zunächſt, daß Perez zwei Bilder beſaß, welche die Siege ſeines Freundes Don Juan von Oeſterreich verherrlichten. Denn wahrſcheinlich war die Schlachtordnung des türkiſchen Kaiſers ein Gegenſtück zu der Schlacht bei Lepanto; ſie mögen von einem venetianiſchen Meiſter, etwa von Tintoretto, gemalt worden ſein. Wenn ſie nach Prag gekommen ſind, werden wir die bataille navale in Stockholm, welche das von Dudik S. 109 mitgetheilte Inventar unter Nr. 470 aufführt, für eins derſelben zu halten haben. 2) Die Grablegung von Tizian wird mit dem Bilde des Escurial verglichen. Das letztere iſt ohne Zweifel das aus Mantua herrührende, welches ſich jetzt im Louvre befindet (Villot p. 266, Nr. 465). Da es vorher von Jabach aus der Verſteigerung Karl's I. von England erworben worden war, ſo fragt es ſich, wie es des Letztern Eigenthum wurde. Ohne Zweifel als Geſchenk Philipp's IV. an den König, als er auf ſeiner berühmten Brautreiſe 1623 Madrid beſuchte und bei ſeinem Abſchiede koſtbare Gemälde im Werth von 40,000 Ducaten erhielt (Theatrum Europaeum I, 777). Sein Begleiter und Günſtling, der Herzog von Buckingham, hatte wohl Gelegenheit, das Bild aus Perez's Gallerie an ſich zu bringen; indeſſen wird nicht erwähnt, daß auch er Bilder bekam. Genug, es ſcheint ſicher, daß das jetzt im Belvedere befindliche Werk (Engert, Katalog S. 14. Waagen I, S. 40), welches der Erzherzog Leopold Wilhelm in der Verſteigerung der Buckinghamſchen Gallerie ankaufte, jenes von Khevenhiller erwähnte iſt; denn an die Grablegung des Palaſtes Manfrin in Venedig, wird man nicht denken. Zwar entſpricht es nicht ganz der Beſchreibung bei Perger, S. 117, aber es fehlt ihm jetzt ein Stück. Tizian hat es erſt in ſeinem ſpäteren Alter

Digitized by Google

nach Spanien geſchickt. Sicher ſind folgende Bilder an den Kaiſer Rudolf II. nach Prag gelangt:

3) Der berühmte Cupido von Parmigiano, welchen Vaſari 7, 472 in Parma bei dem Erben des Ritters Bajardo, eines Freundes von Mazzuola*), Cavalca ſah. Von dieſem ſcheint ihn Perez für 1000 Goldſcudi gekauft zu haben, wenn er anders der von Taſſoni bei Fiorillo 2, 290 erwähnte ſpaniſche Baron war. Jetzt bildet er bekanntlich eine Hauptzierde des Belvedere (Engert S. 40. Waagen 1, 78). Denn dies iſt ohne Zweifel das Original, das 1648 von den Schweden aus Prag entführte Gemälde (Perger S. 119) jene von Khevenhiller vorher abgeſchickte Kopie, welche jetzt in der Gallerie Bridgewater bewahrt wird.

4) Der Ganymed iſt ſicher das berühmte Bild des Belvedere (Engert S. 40. Waagen 1, 78), welches allerdings, wie Khevenhiller angiebt, nicht ganz unbeſchädigt geblieben iſt. Merkwürdig, daß Perez's Familie ſelbſt es für ein Werk des Parmegiano ausgab. In der ſpätern Correſpondenz von Khevenhiller wird es zwar oft, aber, wenn mich die ſchlechte Handſchrift des Geſandten nicht getäuſcht hat, ſtets ohne Namen des Meiſters angeführt. Sollte es wirklich, wie der Cupido lange Zeit hindurch, dem Coreggio mit Unrecht zugeſchrieben und in deſſen Manier von Parmegiano gemalt worden ſein? Schwächer als die ſonſt den Maßen nach ihm entſprechende Jo iſt es auf jeden Fall.

5—7) Drei Meiſterwerke Coreggio's: Jo, Danae und Leda. Die beiden erſten Bilder hatte Coreggio nach Vaſari 5, 46 für den Herzog Friedrich II. von Mantua gemalt, welcher dem Kaiſer Karl V. damit ein Geſchenk machen wollte. Wahrſcheinlich iſt dies zu der Zeit geſchehen, als der Kaiſer ſich 1529—30 der Krönung wegen in Bologna aufhielt. Denn Herzog Friedrich war noch im Jahre 1527 als Markgraf von Mantua feindlich gegen ihn aufgetreten, beſuchte ihn aber im November 1529 in Bologna und empfing nach der Krönung ſeinen Gegenbeſuch und die Herzogswürde (Muratori, Annali X, 1, p. 286, 314). Die Vermuthung Fiorillo's 2, 280, daß die Bilder in Mantua bis 1630 blieben und erſt nach der Einnahme dieſer Stadt von dem General Colalto nach Böhmen geſchickt wurden, iſt alſo unbegründet. Möglicher Weiſe hat Vaſari, welcher die Danae irrig eine Venus nennt, vergeſſen zu berichten, daß auch die Jo damals an Karl V. kam, denn ihre Größe läßt ſie als Gegenſtück der Leda erkennen. Wie ſie dann in Perez' Beſitz gelangten, weiß man nicht; ich glaube als Geſchenk Philipp's II. an ſeinen Günſtling. Von da ab können wir ſie weiter verfolgen. Die beiden Mailänder Bilder, welche Rudolf II. erwarb, waren ſicher von Pompeo Leoni aus Spanien dorthin geſchickt worden. Die Danae und Leda kommen im Prager Verzeichniſſe von 1621 ausdrücklich vor (Perger S. 105 und 107), die Jo iſt entweder zufällig ausgelaſſen oder vorher nach Wien gebracht worden. Gerade dieſes Gemälde iſt eine Perle des Belvedere (Engert S. 40) und wird mit Recht von Waagen 1, S. 77 als das urſprüngliche Original geprieſen. Daß die Replik des Berliner Muſeums, welche aus der Sammlung der Königin Chriſtine von Schweden nach mehrfachen Wanderungen und Schickſalen in den Beſitz König Friedrich's II. von Preußen gelangte, (Mengs, Opere 2, 143 ff.) aus Prag nach Stockholm gebracht war, wird nicht berichtet, Dudik's unvollſtändig mitgetheiltes Inventar erwähnt ſie nicht. Rudolf II. wird nicht zwei Originale beſeſſen haben; eins davon wäre wohl bei irgend einer Gelegenheit verſchenkt oder ausgetauſcht worden. Daß aber Coreggio dieſelben Gegenſtände wiederholte, hat nichts Auffallendes. Von der Leda exiſtirt nur ein Exemplar. Es wird in dem ſchwediſchen Inventar Nr. 78 (bei Perger S. 118) als „Un tablean, on est peint une femme avec un cigne et dos petits garçons pres ses pieds" aufgeführt. Aus der Sammlung der Königin Chriſtine gelangte es in die Galerie des Fürſten Odescalchi, dann des Herzogs von Orleans und ſchließlich in das Berliner Muſeum. Auch die Danae kam auf demſelben Wege in den Beſitz des Herzogs von Orleans, von dort nach England ſchließlich nach Rom in den Palaſt Borgheſe, wo ſie noch heute bewundert wird (Beſchr. d. Stadt Rom III, 3, S. 297). Mengs hatte ſie für verſchollen gehalten.

Khevenhiller's eigene Bilder mögen einen geringern Werth gehabt haben. Den Parmigiano

*) Gentiluomo parmigiano nennt ihn Vaſari, Perger S. 119 den berühmten franzöſiſchen Bayard.

Digitized by Google

finden wir in Stockholm wieder; denn offenbar iſt „un tableau ou un serpent tient une femme par la poitrine“ (Nr. 51 bei Dudik S. 104) ſeine Cleopatra, den heil. Sebaſtian eben daſelbſt No. 226 „ou un homme est attaché à un arbre et blessé d'une fleche“ (Dudik S. 106); über den Johannes den Täufer weiß ich nichts zu ſagen. Das Portrait der Donna Juana mag unter den Conterfeits vom Hauſe Oeſterreich ſtecken, welche das Inventar von 1621 ſummariſch nennt (Perger S. 111); ſie kamen großentheils nach Schweden.

(Schluß folgt).

Korreſpondenz.

Aus Paris.

Hr. La Caze und ſeine Sammlung. — „Der Tanz“ von Carpeaux am neuen Opernhauſe. — Auktion San Donato.

Anfang Dezember.

*o*μ. Nachdem ſeit vier bis fünf Monaten aller Augen auf München mit ſeiner „internationalen“ und anderen Ausſtellungen gerichtet, immer nur München die Loſung geweſen, und faſt alles Andere in den Hintergrund ſich gedrängt ſah, ſcheint es endlich an der Zeit, auch auf die Pariſer Kunſtbewegung einen forſchenden Blick zu werfen und ſich zu fragen, ob nicht etwas der Mittheilung Werthes in der franzöſiſchen Hauptſtadt vorgefallen, während Ihr Berichterſtatter ferne von den Seine-Ufern weilte, und am Meeresſtrand, am Rhein, an der Iſar und der Donau mannigfachen Natur- und Kunſtgenüſſen nachging. Und da zeigt ſich denn bei der erſten flüchtigen Umſchau, daß an Stoff wahrlich kein Mangel, daß eher aus dem Ueberfluß eine Verlegenheit erwachſen könnte; ſo mag denn vielleicht ein kurzer Bericht aus Paris Ihnen und den Leſern nicht unwillkommen ſein.

Weitaus das Wichtigſte, was ſich unſerer Beachtung aufdrängt, knüpft ſich dieſes Mal an einen Todesfall an, ſo daß unſere Korreſpondenz der Hauptſache nach als Nekrolog wird aufzutreten haben. Der hervorragendſte unter allen Pariſer Liebhabern, derjenige, der mehr als irgend ein anderer Einſicht und wirkliches Verſtändniß in Sachen der Kunſt mit Eifer und Beharrlichkeit im Sammeln alter Gemälde verband, Herr Louis La Caze, ſtarb plötzlich in den letzten Septembertagen dieſes Jahres. Im Gegenſatz mit dem Marquis v. Hertford, deſſen nahes Ende ſeit einer Reihe von Jahren regelmäßig von Monat zu Monat vorausgeſagt wird, wie er denn auch ſelbſt ſeinen Zuſtand als bejammernswerth und hoffnungslos ſchildert, dabei aber ſo recht eigentlich ſich die Aufgabe zu ſtellen ſcheint, jene Propheten Lügen zu ſtrafen, im Gegenſatz mit dieſem Liebhaber im großartigſten Maßſtabe wurde Herr La Caze, der kaum an der Schwelle des Greiſenalters ſtand und deſſen rüſtiges Ausſehen bei ſeiner regelmäßigen Lebensweiſe noch ein langes Leben zu verheißen ſchien, ganz unerwartet dahingerafft. Und während Niemand ſich rühmen kann, in die Abſichten des engliſchen Peers eingeweiht zu ſein, der das Geheimnißvolle und die Ueberraſchungen liebt, und während daher über ſeine letzten Verfügungen bezüglich ſeiner koſtbaren Sammlungen bei dem Mangel an jedem Anhaltspunkt die widerſprechendſten Gerüchte im Umlauf ſind, ſo wußte dagegen Jedermann, daß Monſieur La Caze, welcher ebenſowenig wie der koloſſal reiche Marquis jemals durch irgend ein Gebot zu bewegen geweſen wäre, ein Bild wieder abzutreten, das einmal ſeiner Sammlung einverleibt war, dieſe Sammlung als Vermächtniß dem Staat zu hinterlaſſen beabſichtige. Und die Eröffnung ſeines Teſtamentes beſtätigte auch vollkommen die demgemäß gehegte Erwartung. Es iſt hier wohl am Platze, etwas länger bei dieſem Ehrenmanne zu verweilen, deſſen Hingang die empfindlichſte Lücke iſt, welche der Tod ſeit langen Jahren in den ſchon ſo ſehr gelichteten Reihen der hieſigen Kunſtliebhaber geſchlagen hat. Louis La Caze gehörte einer angeſehenen und wohlhabenden altfranzöſiſchen Familie an. Sein Vater bekleidete unter der Reſtauration, ſein älteſter Bruder unter Louis Philippe die Würde eines Pairs von Frankreich, und

letzterer ſpielte außerdem als Liebhaber, beſonders als Pferdeliebhaber, in den eleganten Kreiſen der Hauptſtadt ſeiner Zeit eine Rolle. Louis war von Jugend auf eine ganz anders angelegte Natur. Gleichgültig gegen alle äußeren Erfolge und allem Schein abhold, hatte er nur Sinn für ernſte Studien und nützliche Beſchäftigung, und ſein Lebenlang fand er am Lernen ſolchen Genuß, daß er in den letzten Jahren noch verſchiedene Vorleſungen in der Sorbonne und im Collège de France regelmäßig beſuchte, wobei ihm die große Entfernung ſeiner Wohnung von dem Studentenwinkel nie ein Hinderniß in den Weg legte. Sein eigentliches Studium war die Arzneikunde geweſen: er war ausübender Arzt, doch nur in der Art, daß er unentgeltlich in den Hoſpitälern, oder auch privatim den Armen ſeines Stadtviertels ärztlichen Rath und Beiſtand ertheilte. Mit zunehmendem Geſchmack an der Kunſt und Eifer im Sammeln trat allerdings dieſer ſein Beruf immer mehr in den Hintergrund, nie aber verlor er die Freude an ernſter Beſchäftigung. Sein Geiſt war von ſeltener Friſche, Beweglichkeit und Klarheit, und ſeine Unterhaltung ſtets anziehend und lehrreich, mit heitern Scherzen gewürzt, immer aber gutmüthig-harmloſen; denn der Grundzug ſeines Weſens war Milde und Wohlwollen, und n i e hörte man von ihm auch nur eine ſpöttiſche Bemerkung über Fehler und Schwächen Anderer, die doch ſeinem ſcharfen Blicke nicht entgehen konnten. Mit immer ſteigender Theilnahme wandte er ſich den Fragen über bildende Kunſt zu, über deren Weſen er gründlich nachgedacht hatte, ſo zwar, daß er ſelbſt Erörterungen theoretiſcher Natur und äſthetiſche Unterſuchungen nicht ganz von ſich abwies, wenn er auch begreiflicher Weiſe bei ſeiner praktiſchen Beſchäftigung mit den Werken der alten Meiſter auf die bezeichnenden Unterſchiede und die Eigenthümlichkeiten der Künſtler in erſter Linie ſein Augenmerk richtete. Uebrigens war ſein Geiſt doch ſo geartet, daß er ſich gegenüber der idealen Richtung in der Kunſt gleichgültig, ja abweiſend verhielt, und als Sammler namentlich nur die Werke der Koloriſten und der Meiſter der Palette ſuchte, mit anderen Worten: diejenigen Maler, deren Bedeutung in der Farbe, im Reiz der Pinſelführung und in der Meiſterſchaft der Behandlung liegt. Ausgeſchloſſen blieben daher alle Italiener, mit Ausnahme der Venezianer. Tintoretto's Senatorenporträte und Baſſano'ſche Schafherden und dergleichen anzuhäufen, ward er denn auch nicht müde. Seine auserkorenen Lieblinge aber waren Rembrandt und Rubens, Velazquez und Ribera; Fr. Hals, A. Brower, Teniers und Oſtade, Watteau, Largillière, Chardin und Greuze. Von allen dieſen und vielen anderen Meiſtern ähnlicher Richtung hatte er zahlreiche Werke zuſammengebracht der verſchiedenſten Art und Größe. Kein Maß ſchreckte ihn, er hatte Raum für Alles, da er ganz allein ein eigenes Haus bewohnte, in welchem er ſich ſo klein wie möglich machte, um ſeinen geliebten Meiſtern den Platz zu gönnen. Er hing mit warmer Liebe an ſeinen Bildern, nannte ſie ſeine Freunde, mit denen er nicht müde werde, zu verkehren, die ihm nie untreu werden, ihn nie durch Widerſpruch reizen, ihm immer ihre angenehmſte Seite zukehren u. ſ. w. Dabei kannte er kein ſelbſtſüchtiges Abſchließen, kein ängſtliches Bewachen ſeiner Schätze, vielmehr war er glücklich, ſeine Genüſſe zu theilen, und er trieb die Liberalität ſo weit, auch in ſeiner Abweſenheit Jeden zuzulaſſen, der nur ſeinem Diener oder ſeiner Haushälterin ſeine Karte vorwies. Am liebſten empfing und begleitete er ſelbſt die Beſucher, erklärte ihnen die Bilder, deren jedes einzelne ſeinen Stoff lieferte zu geiſtvollen und lehrreichen Bemerkungen, und bat wohl um Entſchuldigung, wenn er mit zu viel Wärme und Vorliebe von ſeinem eigenen Beſitzthum ſpreche, da er ja, nicht anders als der Vater ſeinen Kindern gegenüber, mehr die guten Eigenſchaften als die Fehler ſeiner Bilder im Auge zu haben geneigt ſei. Die größte Freude hatte er, wenn ausübende Künſtler oder Kunſtjünger ihn beſuchten, und er pflegte beſonders die letzteren direkt einzuladen und ihnen das Kopiren in ſeinem Hauſe zu erleichtern, da er durchaus kein Hehl hatte, daß er mit der Richtung, welche die neuere Kunſt eingeſchlagen, keineswegs einverſtanden ſei, und da er ſich ſchmeichelte, auf junge empfängliche Gemüther einen wohlthätigen Einfluß ausüben zu können. Es iſt ihm dieſes ſicher in vielen Fällen gelungen, denn bei ſeiner großen Einſicht und Erfahrung in Dingen der Kunſt, bei der eindringlichen und überzeugenden Weiſe, mit der er ſeine Anſichten wie im Vorübergehen und ohne alle Pedanterie vortrug und jederzeit mit Beiſpielen zu belegen wußte, die er unter der Hand hatte, endlich bei dem großen Anſehen, das er ſich in allen Kreiſen der Kunſtbefliſſenen zu erwerben gewußt und das in ſtetem Zunehmen war, blieb die wohlthätige Wirkung ſelten aus. Bis vor wenigen Jahren noch unternahm er regelmäßig

Digitized by Google

einmal des Jahres eine weitere Reiſe nach Deutſchland, nach Spanien, nach Oberitalien bis Florenz, nach Belgien und Holland, um in den reichen Galerien jener Länder ſeine Lieblinge aufzuſuchen, und er pflegte zu ſagen, daß von den Tauſenden von Reiſenden, welche Jahr aus Jahr ein nach allen Himmelsgegenden ſich zerſtreuen und aller Herren Länder beſuchen, keiner gegen Langeweile geſchützt, keiner darüber im Klaren ſei, was wahrer Genuß heiße, als der Kunſtfreund, und daß mit dem Wonnegefühl eines Bilderliebhabers, der zum erſten Male das königl. Muſeum zu Madrid oder die Galerie zu Dresden betritt, kein anderer Reiſeeindruck ſich vergleichen laſſe. — Seiner äußeren Erſcheinung nach und den Gewohnheiten ſeines Lebens zufolge konnte man Herrn Louis La Caze ein Original, einen Sonderling nennen. Nachgeſagt wurde ihm, daß er ſeine Nahrung in einem Speiſehaus der allerbeſcheidenſten Art (zu 32 Sous die Mahlzeit) einnehme, und daß er ſeine Kleider im eigenen Hauſe von einer Näherin ſich fertigen laſſe, und ſein Ausſehen war allerdings der Art, daß die Angabe alle Wahrſcheinlichkeit für ſich hatte; es war aber ſchwer zu ſagen, was bei ihm vorwiegen mochte: ob übertriebene Sparſamkeit oder, der Einfachheit ſeines Weſens entſprechend, abſolute Gleichgiltigkeit und Sorgloſigkeit in Betreff ſeines perſönlichen Eindruckes. Eigentlichen Geiz konnte man ihm doch entſchieden nicht zur Laſt legen, auf keinen Fall Hartherzigkeit; denn Jeder, der einmal mit ihm durch die Straßen gegangen, hatte Gelegenheit, die Beobachtung zu machen, daß er nie an einem armen Weib, wie man deren oft genug mit Kindern unter den Hausthüren oder in einer Straßenecke kauern ſieht, vorüberging, ohne ihr ein Almoſen zu reichen, und — was noch viel mehr beſagt — er war ſo durchdrungen von der Heiligkeit ſeines Berufes als Arzt, und ſo beſeelt von werkthätiger Nächſtenliebe, daß, als im Jahre 1849 die Cholera in Paris wüthete, er ſoviel arme Kranke, als die Räume ſeines Hauſes zu faſſen vermochten, bei ſich aufnahm und für alle ihre Bedürfniſſe ſorgte. Sparſam und umſichtig ging er übrigens auch bei ſeinen Erwerbungen zu Werke, und es bedarf kaum der Erwähnung, daß er nicht zu jener Klaſſe von Liebhabern gehörte, die bei feierlichen Veranlaſſungen — wie die großen Verſteigerungen der letzten Jahre waren — und zwar nur da ſich betheiligen und ein allgemein bewundertes und begehrtes Werk um jeden Preis an ſich zu bringen ſuchen. Er gehörte vielmehr zu jener Gattung von (verſtändigen) Käufern, die Gelegenheiten abwarten, und darin war er auch ſein Lebenlang glücklich, und zwar um ſo mehr, als ſein angeborener Geſchmack und ſein geſunder Blick ihn das Gute und Vortreffliche erkennen ließ, ehe die Mode es in Schutz genommen und ehe die richtige Würdigung Gemeingut geworden war. Namentlich auch in Bezug auf die franzöſiſche Schule des vorigen Jahrhunderts ſah er vollkommen voraus, daß ſie bald die allgemeine Liebhaberei werden würde, denn er fühlte und erkannte die großen maleriſchen Eigenſchaften, das urſprüngliche Künſtlertemperament jener Meiſter, welche durch den hohlen Klaſſicismus L. David's und ſeiner Nachfolger ſo ungerechter Weiſe verdrängt worden waren. Mit lebhaftem Vergnügen erinnerte er ſich daran, wie er im Jahre 1825 ſeinen erſten Chardin für 25 Franken auf dem Quai Voltaire gekauft. Unter ähnlicher Bedingung erwarb er ſeine ſchönſten Watteau, Lancret und Boucher, ſeine ausgezeichneten Portraits des N. Largillière u. A. Dieſe Hellſicht kommt jetzt der Sammlung des Louvre zu Gute, welche in dieſer Richtung noch manche Lücke auszufüllen hat, und ſich durch die La Caze'ſche Schenkung ſehr weſentlich bereichert.

Auf volle 600 beläuft ſich die Zahl der Bilder, die der Verſtorbene bei ſich aufgehäuft hatte, und die er durch teſtamentariſche Verfügung dem Muſeum des Louvre hinterließ, ohne andere Bedingung als den beſcheiden angedeuteten Wunſch, es möge dieſer Complexus, im Weſentlichen ungetrennt, in einem oder zwei Sälen des Louvre als „Sammlung Louis La Caze" aufgeſtellt werden. Dieſen Wunſch im buchſtäblichen Sinne zu erfüllen, erachtete die Verwaltung der kaiſerlichen Muſeen als heilige Pflicht, und da, wie es ſcheint, in dem ganzen ungeheuren Louvre kein geeigneter Saal ſich finden ließ, ſo faßte man kurzweg den Entſchluß, den großen prachtvollen Saal, des gardes genannt, welcher vor drei Jahren erſt mit bedeutenden Koſten für die altetruskiſchen Gräber und die Gegenſtände von gebranntem Thon aus der Campana-Sammlung eingerichtet worden war, den La Caze'ſchen Bildern einzuräumen. Ohne allen Zweifel wird man die gute Abſicht rühmend anerkennen müſſen, und die Manen des großmüthigen Gebers werden verſöhnt der neuen Einrichtung, ſobald ſie vollendet, Beifall zulächeln, wenn auch nur die Hälfte der ganzen Sammlung

Digitized by Google

in dem gewaltig großen Saale untergebracht und die geringere Hälfte beſeitigt werden wird; doch können wir bei alledem nicht umhin, uns zu wundern über die unglaubliche Leichtigkeit, mit welcher man hier zu Lande ſolche koſtſpielige Abänderungen vornimmt und immer wieder und wieder das unabſehbare Proviſorium verlängert, in welchem nun ſchon die ganze Dauer des zweiten Kaiſerreichs hindurch die reichhaltigen und koſtbaren Sammlungen des Louvre ſich befinden.

Etwas von dem Lärmen iſt ſicher auch zu Ihnen gedrungen, welchen die koloſſale Gruppe aus weißem Marmor, der „Tanz", von Carpeaux, eine von den drei Gruppen, welche den untern Theil der Faſſade der neuen Oper zu zieren beſtimmt ſind und ſchon vor einigen Monaten enthüllt wurden, in den Blättern und im Publikum gemacht hat. Die Anwendung des Nackten hat ſich bekanntlich die monumentale Kunſt zu keiner Zeit entgehen laſſen, nie aber und nirgends wurde das Auge damit ſo überſättigt und an die Zurſchauſtellung weiblicher Formen gewöhnt, wie in den letzten zehn Jahren hier. Dennoch erklärte ſich die öffentliche Stimme mit ſeltener Einmüthigkeit gegen dieſe Gruppe, deren Nacktheit zunächſt deßhalb unpaſſend gefunden wurde, weil eine charakteriſtiſche Darſtellung des Tanzes durch fliegende Gewänder, durch Blumengewinde und Aehnliches ſich viel eher erreichen laſſe; dann aber, weil in dem gegebenen Falle die Nacktheit eine Abſichtlichkeit zur Schau trägt, welche, in Verbindung mit den Geberden und Bewegungen der Figuren, einen von den künſtleriſchen Bedingungen weſentlich verſchiedenen Beweggrund durchblicken läßt und nicht anders als anſtößig wirken kann. Trotz dem nahezu einſtimmigen Verdammungsurtheil fehlte es doch auch, begreiflicher Weiſe, nicht an ſolchen, die den Künſtler und ſein Werk in Schutz nahmen; eine Polemik entſpann ſich, und der Gegenſtand war eine Zeit lang an der Tagesordnung, bis es je mehr und mehr ſtille wurde und der Strom der Vergeſſenheit auch über dieſe Frage zuſammenſchlug. Da, mit einem Male erhob ſich ein Schrei des Entſetzens, der durch alle Blätter ging. Eines Morgens fand man die eine weibliche Geſtalt, welche im Eifer des bachantiſchen Tanzes ſich den auffallendſten Wendungen und Verrenkungen ihres jugendlichen Körpers hingiebt, mit einer ganzen Dintenflaſche beworfen und durch einen großen ſchwarzen Fleck entſtellt. Nun wendete ſich mit einemmale das Blatt: Freunde und Gegner vereinigten ſich in den lebhafteſten Bezeugungen des Unwillens, die Gruppe wurde ein bedeutendes Kunſtwerk, der Bildhauer das intereſſante Opfer blinden Eifers oder vandaliſcher Zerſtörungswuth, und man war nicht weit entfernt, ihm Abbitte zu thun für etwaige Schmähungen. Endlich fehlte es auch nicht an ſolchen, die ſich nicht entblödeten, unliebſamen Vermuthungen Ausdruck zu geben, gleich als ſtünde der Meiſter des Werkes und deſſen Entſteller ſich nicht ſo feindlich entgegen als man vermuthen ſollte; doch wurden dieſe beleidigenden Unterſtellungen mit Unmuth zurückgewieſen; das Werk wurde indeſſen ſorgfältig reingewaſchen, mit dem Flecken und ohne den Flecken photographirt und in zahlloſen Exemplaren verkauft, und ſchließlich gereichte Alles zur größeren Ehre des Herrn Carpeaux. In den letzten Tagen ging das Gerücht, daß die Gruppe in's Innere des Gebäudes verſetzt und durch eine neue, demſelben Künſtler ſchon beſtellte, erſetzt werden ſolle. Die Sache wurde geglaubt, bis der „gekrönte" Künſtler das Ganze in einer feierlichen Erklärung in Abrede ſtellte und als müßige Erfindung bezeichnete. Jedenfalls giebt es für heute und morgen keinen berühmteren Bildhauer in Paris als Herrn J. Baptiſte Carpeaux, welcher außerdem noch, wie man verſichert, das Glück hat, ſich des allerhöchſten Wohlwollens in ganz ungewöhnlichem Maaße zu erfreuen. — Was den Rieſenbau der neuen Oper ſelbſt betrifft, ſo werden bis zu deſſen gänzlicher Vollendung allem Anſchein nach noch mehrere Jahre vergehen.

Wiewol ſeit Anfang November das Hotel Drouot in voller Thätigkeit iſt, ſo läßt ſich doch von nennenswerthen Verſteigerungen noch nichts berichten, wohl aber auf eine ſolche vorbereiten, die ſeit Anfang des Winters ſchon alle Zungen in Bewegung ſetzt und alle Kunſtbefliſſenen mit der lebhafteſten Erwartung erfüllt. Alles was in San Donato, der großartigen Beſitzung des Fürſten Demidoff bei Florenz an Kunſtwerken noch übrig iſt, ſoll im Laufe des Winters in einem eigens dazu erbauten Sale ausgeſtellt und öffentlich verſteigert werden. Nachdem zu verſchiedenen Malen eine Anzahl älterer und neuer Bilder, dann die Sammlung der Tabaksdoſen und zuletzt die berühmten 23 altniederländiſchen Bilder unter den Hammer gekommen, blieben noch verſchiedene höchſt bedeutende Abtheilungen von Kunſtwerken übrig: zunächſt die neueren Bilder, darunter Werke

Digitized by Google

Hofleben Papſt Leo X.

Nach dem Gemälde von Franz Leo Ruben auf Holz gezeichnet von W. Appelt

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. 1870

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

Digitized by Google

erſten Ranges, wie A. Scheffer, Francesca di Rimini und P. Delaroche, Jane Grey; dann die berühmte Sammlung der Greuze: mehr als 20 Bilder, die der Vater des gegenwärtigen Fürſten ſeiner Zeit in Paris geſammelt; dann eine große Anzahl Gold- und Silbergefäße, europäiſche und orientaliſche Waffen, chineſiſches, japaneſiſches und diverſes Porzellan, venezianiſche Gläſer, alte Möbel und Kunſtgegenſtände der verſchiedenſten Art; endlich eine Sammlung italieniſcher Bilder, welche der Fürſt in Florenz erworben. Wir werden ſeiner Zeit Ausführlicheres über dieſe Sammlung und deren Zerſplitterung zu berichten haben.

Aus dem Elſaß.

Straßburg. — Obernai. — Schlettſtadt. — Colmar. — Mühlhauſen. — Dornach.

Oktober 1869.

E. M. Die geiſtigen Bande, welche den Elſaß an Deutſchland knüpfen, ſind noch keineswegs in dem Grade locker geworden, daß nicht ein reger künſtleriſcher und literariſcher Verkehr zwiſchen beiden Ländern beſtände. H. Kurz zählt in dem eben erſcheinenden vierten Bande ſeiner deutſchen Literaturgeſchichte eine ziemlich bedeutende Zahl von Elſäſſern auf, und auf dem Gebiete der bildenden Kunſt begegnen wir ebenfalls mehr als einem Elſäſſer, welcher ſich ſeine Inſpirationen auf der anderen Seite des Rheines holt. Ich nenne z. B. den luſtigen, geiſtreichen Jundt in Paris, der vorzugsweiſe Stoffe aus dem Schwarzwald, aus Tirol u. ſ. w. behandelt; den Bildhauer Friedrich in Straßburg, der für Deutſchland mindeſtens ebenſo viel wie für Frankreich gearbeitet hat; der Landſchafts- und Thiermaler Haffner macht ebenfalls häufige Exkurſionen zu unſern Nachbarn; ein anderer Elſäſſer, Hr. Lallemand, endlich hat ſich in Baden völlig germaniſirt. Es wird daher für den deutſchen Leſer nicht unintereſſant ſein, zu erfahren, was auf dieſem Boden gegenwärtig ſei es Neues geſchaffen, ſei es für das Verſtändniß der künſtleriſchen Vergangenheit geleiſtet wird.

Das ſchöne Ländchen gewährt in dieſem Moment einen ſeltſamen und, um es offen zu ſagen, wenig erfreulichen Anblick. Während ihm ſein Volksſchulweſen einen Ehrenplatz unter den Departements des Reiches anweiſt, nimmt es in politiſcher und ſonſtiger geiſtiger Beziehung eine der letzten Stellen ein. Es gehört zu den wenigen Diſtrikten, in denen alle officiellen Candidaten reüſſirt haben, Alle! Ein Widerſpruch, den wir nicht zu erklären verſuchen, der aber ſpeciell auf das Kunſtleben nicht ohne den nachtheiligſten Einfluß bleiben kann. Die Kunſt iſt durch die Präpotenz des Militarismus, durch die herrſchende Stellenjägerei und durch das Vorwiegen und die Erfolge der exakten Wiſſenſchaften aus Straßburg faſt vollſtändig verbannt. Umſonſt kämpfen einige Männer von feinerem Sinn und Geiſt gegen die herrſchende materialiſtiſche Strömung an; ſie werden auf der einen Seite bedroht von der feindſeligen Dispoſition der Regierung, auf der andern von dem Indifferentismus ihrer Mitbürger, und müſſen froh ſein, daß es ein Colmar und Mühlhauſen giebt, welches ſie dem kleinlich geſinnten Straßburg entgegenſtellen können. Dieſes letztere jagt vergebens der Entwicklung ſeines materiellen Wohlſtands nach; es wird dennoch den Reichthum jener anderen beiden Städte niemals erringen; das Ende ſeines Fetiſchismus wird ſein, daß es nach dem Sturze des Régime's, welches ſeine gegenwärtigen Neigungen begünſtigt, mit ſeiner moraliſchen, politiſchen, literariſchen und künſtleriſchen Erziehung wieder von vorne wird anfangen müſſen.

Beweiſe für dieſe unſere ſehr ernſte Auffaſſung der Dinge bieten ſich von allen Seiten. Den künſtleriſchen Unternehmungen wird grundſätzlich nicht nur jede Geldunterſtützung, ſondern — was mehr iſt als Geld — auch jede Sympathie verweigert. Oder iſt etwa die winzige Summe von 300 Franken, welche die Provinzialregierung der ſeit 38 Jahren beſtehenden „Geſellſchaft der Kunſt-

Digitized by Google

freunde" in Straßburg jährlich zuwendet, eine Unterstützung zu nennen? Als die Gesellschaft voriges Jahr um die Erhöhung der Summe auf 500 Franken einschritt, um doch wenigstens denselben Beitrag für sich zu erzielen, welchen die Schützengesellschaft jährlich erhält, war eine grobe Antwort der Behörde ihr einziger Erfolg! Einige Ziffern werden zeigen, in welcher ungünstigen Lage sich die Gesellschaft andern ähnlichen Vereinen gegenüber befindet. Sie erhält im Ganzen (von der Regierung und von der Stadt) eine Unterstützung von 600 Franken. Die Gesellschaft der Kunstfreunde in Marseille dagegen erhält 4200 Franken, die von Bordeaux 5500 Franken, die von Lyon sogar 11,500 Franken! Bei dieser Gleichgültigkeit der Bewohner ist es also nicht zu verwundern, wenn der Straßburger Verein nichts Bedeutendes zu Wege bringt. Im vorigen Jahre hat er nur für 800 Franken Kunstwerke gekauft, und die durch Privatleute in Straßburg auf der Vereins-Ausstellung gemachten Ankäufe belaufen sich nur auf die Summe von 5000 Franken. Ueber den Zwist des Straßburger Vereins mit den übrigen rheinischen Kunstvereinen, den man jenem bald als eine Ehre angerechnet, bald zum Vorwurf gemacht hat, wollen wir hier nichts weiter sagen; es würde zu weit führen, die Folgen davon aufzuzählen. Nur soviel sei bemerkt, daß die Feindseligkeit sich nicht auch auf die deutschen Künstler erstreckt: auf den beiden letzten Ausstellungen des Straßburger Vereins sah man Werke von Düsseldorfer, Karlsruher, Stuttgarter, Münchener und Wiener Künstlern, und mehrere davon wurden angekauft.

Gegenüber der Gesellschaft für die Erhaltung der historischen Monumente des Elsaß und dem literarischen Verein in Straßburg hat sich der Generalrath des Departements (Conseil général du Bas-Rhin) noch knauseriger gezeigt als dem Kunstverein gegenüber: er hat ihnen die Subventionen von je 1000 Franken, die ihnen früher bewilligt worden waren, wieder entzogen. Dagegen ist allerdings nicht zu vergessen, daß für die städtische Polizei vom Magistrate von Straßburg eine Erhöhung des Credits um 18,000 Franken gefordert wurde. — Das Museum vegetirt mehr als es lebt. Es liefert uns den Beweis, daß Geld allein — welches die Straßburger übrigens bekanntlich nicht aus dem Fenster zu werfen pflegen — nicht genügt, um ein Kunstinstitut in die Höhe zu bringen. Das Straßburger Museum hat ein doppelt so hohes Budget als das Colmarer. Aber welche Wunder bringt letzteres mit seinen bescheidenen Mitteln zu Stande, Dank der aufopfernden Thätigkeit der Direktion und dem patriotischen Eifer der Bewohner, welche stolz auf ihre Schätze sind! Hier wird man wirklich an die sieben Brote des Evangeliums erinnert. — Das Museum von Straßburg hat man vor Kurzem in ein früheres Kafehaus am Kleberplatze transferirt; ich bin es zufrieden; können wir doch daran die Hoffnung knüpfen, daß auch die Bierhäuser sich noch einmal in Heiligthümer der Kunst verwandeln werden; und dann sind die Lage und die Beleuchtung beim neuen Lokale wenigstens besser als beim alten. Man hat auch einen Katalog des Museums herausgegeben; wir würden auf dessen Gebrechen näher eingehen, wenn nicht das Museum ein Kapitalgebrechen hätte, nämlich das von Roland's Stute: eine Leiche zu sein. Mit Ausnahme von vier bis fünf Bildern, unter denen die dem Memling zugeschriebene „Vermählung der heil. Katharina" den ersten Rang einnimmt, enthält es nur ganz interesselose Sachen.

Die höchst bedeutende öffentliche Bibliothek und die Sammlungen der Alterthümer sind nicht einmal in einem städtischen Gebäude untergebracht. Sie stecken provisorisch (dieses Provisorium dauert bereits 50—60 Jahre!) in dem Chor des sogenannten neuen Tempels, welcher Eigenthum des protestantischen Seminars ist. Die öffentlichen Gebäude, welche ihnen als würdigere Behausungen dienen könnten, hat man für Zwecke eingerichtet, die man für wichtiger hielt, z. B. schenkte man das kolossale Palais am Rheinufer dem Kaiser, der niemals drin wohnt!

Neubauten von einigem Interesse giebt es in Straßburg nur sehr wenige. Gegenwärtig restaurirt man das von dem Ingenieur Daniel Speklin 1585 erbaute Palais du Commerce; aber man verunstaltet es dabei, indem man das für die ursprünglichen Verhältnisse berechnete Dekorationssystem auf eine weit größere Masse ausdehnt.

Vor einigen Wochen wurde die Statue Sturm's von Sturmeck, ein Werk des Bildhauers Friedrich, aufgestellt. Der treffliche Meister hatte vor Jahren schon sein Werk der Stadt unentgeltlich angeboten, aber stets eine abweisende Antwort erhalten: man fürchtete, die katholische Bevölkerung durch den Anblick dieses Sturm von Sturmeck zu kränken, der einer der Hauptförderer

Digitized by Google

der Reformation in Straßburg war. Endlich hat das proteſtantiſche Gymnaſium das Geſchenk angenommen und die Statue in ſeinem Hofe aufgeſtellt. Das iſt das Wenigſte, was man für einen Mann thun konnte, der an der Schöpfung dieſer einſt berühmten Anſtalt in erſter Linie betheiligt war, und der im Jahre 1531 die ſchöne Bibliothek der Straßburger Akademie gründete. Die Statue des Herrn Friedrich iſt edel und impoſant, nur in der Bewegung liegt etwas Gezwungenes und das rechte Bein ſcheint zu kurz zu ſein. — Im Atelier des Künſtlers befindet ſich ferner eine in Sandſtein ausgeführte Statue des Meiſters Johann Hültz von Köln, des Vollenders der Thurmſpitze der Kathedrale. Es hängt nur von dem Belieben der Stadt ab, wann ſie aufgeſtellt werden ſoll.

Straßburg zählt gegenwärtig manchen berühmten Künſtler zu ſeinen Mitbürgern. Aber die Zahl der dort anſäſſigen iſt gering im Verhältniß zu den vielen, die nach Paris ausgewandert ſind. (Im „Salon“ von 1869 figurirten 54 Ausſteller aus dem Elſaß, eine enorm hohe Zahl, verglichen mit den übrigen Provinzen.) Und für die Bedürfniſſe des Landes ſind auch die wenigen Zurückgebliebenen immer noch zu viel; wenn Frankreich von der einen Seite und Deutſchland von der andern ihnen nicht zu Hülfe kämen, — in Straßburg würden ſie Hungers ſterben. *)

An Bildhauern leben in Straßburg außer dem genannten Friedrich noch die Herren Ph. Graß und Dock. Graß erfreut ſich im In- und Auslande eines wohlverdienten Rufes. Dock iſt gegenwärtig insbeſondere mit dekorativen Arbeiten zur äußeren und inneren Ausſchmückung von Gebäuden und Wohnungen beſchäftigt und verſieht nicht nur den Elſaß, ſondern auch einen Theil der umliegenden Länder, z. B. die Schweiz, mit Werken ſeiner Hand und ſeiner zahlreichen Hilfsarbeiter. Er verſteht es, dieſe ſo häufig rein fabrikmäßig behandelten Arbeiten durch ſeine fruchtbare Phantaſie künſtleriſch zu beleben und zeichnet ſich durch eine tiefe und ſolide Kenntniß der Style aus, namentlich der Renaiſſance und des 17. und 18. Jahrhunderts.

Den Maler Theophil Schuler kann ich nicht beſſer charakteriſiren, als indem ich ihn den Moritz v. Schwind des Elſaß nenne. Wie dieſer, iſt auch er vorzugsweiſe Zeichner, und entwickelt im komiſchen und naiven Genre ſein ſpezifiſches Talent. So verſteht er auf höchſt reizende Weiſe elſäßiſche Märchen und Sagen zu illuſtriren, und ſeine Zeichnungen zu dem „Pfingſtmontag“ von Arnold, ſeine „Schlitteurs des Vosges“, ſein „Hans im Schnockeloch“, haben ihm in Frankreich wie in Deutſchland, wo man ihm häufig in illuſtrirten Blättern begegnet, eine wohlbegründete Beliebtheit verſchafft. Gegenwärtig arbeitet er an der Illuſtration des bekannten elſäſſiſchen Romans: „Histoire d'un paysan“, und beſtrebt ſich, den zugleich volksthümlichen und heroiſchen Charakter zu treffen, in welchem das Buch gehalten iſt. Zu bedauern bleibt nur, daß das allzuſehr beſchleunigte Erſcheinen des Werkes in wöchentlichen Lieferungen dem Künſtler die Ruhe raubt, welche nöthig wäre, um eine ganz gediegene und abgerundete Geſtaltung der Arbeit zu Stande zu bringen.

Felix Haffner iſt im Gegenſatze zu Schuler vorzugsweiſe Koloriſt. Vor zwanzig Jahren zählte er zu denjenigen Landſchafts- und Thiermalern, welchen die Pariſer Kritik die ſchönſte Zukunft prophezeite, und es unterliegt keinem Zweifel: wäre er in Paris geblieben, würde er neben Troyon, Brascaſſat und Roſa Bonheur ſeinen Platz behaupten. Auch heute noch zwingt er uns trotz ſeiner oft inkorrekten und vernachläſſigten Form durch die Energie und Originalität ſeiner Auffaſſung zur Bewunderung. — Touchemolin behandelt mit Glück militäriſche Gegenſtände, Eugen Beyer Scenen aus der lokalen Geſchichte, gewöhnlich mit philoſophiſcher und politiſcher Zuſpitzung. Auch Louis Schützenberger bringt einen Theil des Jahres in Straßburg zu und ſchmückt dort gegenwärtig den Saal der Eheſchließungen im Stadthauſe mit Bildern.

Auf dem Wege von Straßburg nach dem Ober-Rhein machen wir einen kleinen Abſtecher über Obernai. Obernai iſt ein kleiner, gut ſituirter und ſehr reicher Ort, der neuerdings mit einer gothiſchen Kathedrale von trockenem, hartem Styl, welche über eine Million koſtet, bedacht worden iſt. Sie enthält zwei alte, bisher unedirte Gemälde, die, wenn auch keine Meiſterwerke,

*) Der Leſer findet ausführlichere Angaben über Elſäſſiſche Kunſtzuſtände in einer Anzahl eben im Erſcheinen begriffener Aufſätze der „Revue d'Alsace“, betitelt: „Les Artistes alsasiens contemporains et les Arts en Alsace“. Dieſe Korreſpondenz dient denſelben zur theilweiſen Ergänzung.

Digitized by Google

doch von Intereſſe ſind und unſern Ausflug lohnen. Sie befinden ſich in der „Capelle de l'hospice“ und das eine ſtellt die Heiligen Petrus, Jakobus von Compoſtella und Johannes, das andere die Heiligen Margaretha, Magdalena und Dorothea in ſtehenden Figuren auf Goldgrund dar. Das erſtere Bild trägt die Signatur H. H. 1508. Geſtützt auf dieſes Monogramm und mit Rückſicht auf den Aufenthalt Holbein's des Aelteren im Elſaß hat man dieſem das Werk zuſchreiben wollen. Aber der Styl geſtattet dies nicht. Die Formen ſind voll und groß, die Geſichter breit und rund. Herr Gérard, Advokat in Colmar, der ſich ſeit langen Jahren mit der elſäßiſchen Künſtlergeſchichte beſchäftigt, iſt geneigt, das Monogramm auf Hans Hirtz, einen ſeiner Zeit berühmten, durch Wimpheling und Geiler von Kayſersberg gefeierten Meiſter zu deuten, deſſen Werke uns aber leider verloren ſind. Man könnte vielleicht auch an einen andern elſäßiſchen Meiſter der damaligen Zeit denken, an den von Holbein porträtirten Hans Herbſter. Jedenfalls verräth das Werk einen mehr autodidaktiſchen als in der vollen Strömung ſeiner Zeit ſtehenden Meiſter. Ein ſolcher Mann hat in den Augen ſeiner nicht-künſtleriſchen Zeitgenoſſen ein ganz beſonderes Verdienſt, weil er bei ſeiner Entwicklung mehr Schwierigkeiten zu überwinden hatte, und es erſcheint hiernach ganz natürlich, daß Wimpheling, Geiler von Kayſersberg und andere derartige Autoren ſeine Werke in den Himmel erhoben, während dieſelben uns nur ziemlich mittelmäßig vorkommen. Ueberhaupt will ich hier die deutſchen Gelehrten, die ſich etwa mit der elſäſſiſchen Kunſt eingehender beſchäftigen wollen, auf dieſe Bilder nur kurz hingewieſen haben. Die Eile meines Beſuches und das ſchlechte Licht hinderten mich an einer genaueren Unterſuchung. — In der Kirche von Obernai befindet ſich auch ein bemaltes Holzſchnitzwerk, deſſen durchgeiſtigter Styl mich lebhaft anſprach.

Die Straße von Obernai nach Colmar führt uns an Schlettſtadt vorüber, einer Feſtung von recht unmaleriſchem Anſehen, der nur die beiden Kirchen, die eine romaniſch, die andere gothiſch, einiges Relief geben. Urſache zum Anhalten iſt für uns die öffentliche Bibliothek. Sie enthält die Bücherſammlung des Beatus Rhenanus, einige intereſſante Manuſcripte, eine ſchöne Kollektion von ſpeciell elſäſſiſcher Literatur, aus dem Beſitze des Hrn. Dorlac, und ein gutes kleines Porträt, welches man — ich weiß nicht, auf Grund welcher Autorität — Holbein d. J. zuſchreibt.

Nach Colmar mache ich jedes Jahr eine Wanderung, um das Muſeum zu ſtudiren, das ſo viele Meiſterwerke erſten Ranges umſchließt und mit deſſen Schätzen ich vertraut bin wie mit alten Freunden. Dieſes Jahr war meine Wanderung doppelt genußreich und nutzbringend: ich fand das Muſeum neu aufgeſtellt, und zwar ſo vortrefflich, daß man jetzt jedes Bild im vollen Licht betrachten kann. Die Anordnung macht den Urhebern die größte Ehre. Beim Eintritt überſieht man die ganze Länge des Raumes, zu beiden Seiten reihen ſich die vorn und rückwärts bemalten Tafelbilder aneinander, auf paſſenden Geſtellen aufgeſtellt, während die nur auf einer Seite bemalten Tafeln an der Mauer in entſprechender Höhe aufgehängt ſind. So durchläuft der Beſucher die ganze Entwickelung der elſäſſiſchen Kunſt von den Zeitgenoſſen, einem Bernier, Henner, Schuler angefangen bis zu Martin Schongauer. Am Ende ſteht der impoſante bemalte Holzaltar von Iſſenheim! Die Kupferſtiche ſind in den erſten Stock des Kloſters hinaufgeſchafft, wo ſie einen großen Saal füllen. Es ſind ihrer 26,000 an der Zahl, darunter manches koſtbare Blatt. Die Marmorwerke und Abgüſſe füllen einen zweiten großen, erſt neuerdings angebauten Saal. Auch das Aeußere des Kloſters wurde kürzlich hergeſtellt, wobei einige ſehr intereſſante gothiſche Glasfenſter zu Tage kamen.*)

Die neuen Erwerbungen des Muſeums ſind zu zahlreich, um hier aufgezählt werden zu können. Man findet ſie verzeichnet in dem 1869 publicirten trefflichen Bericht des Herrn Jg. Chauffour, Präſidenten des Vereins, welchem er neues Leben einzuhauchen verſtanden hat. Gegenwärtig wird beabſichtigt, mit der Gemäldegalerie ein kunſtgewerbliches Provinzialmuſeum zu verbinden und ſchon ſind einige intereſſante Gegenſtände dieſes Faches zuſammengebracht. Dieſer ſogenannte Schongauer

*) Die Sammlungen der naturwiſſenſchaftlichen Geſellſchaft, welche ſich ebenfalls in demſelben Gebäude befinden, umfaſſen u. A. auch eine ſchöne chineſiſche Sammlung, auf welche ich hier die Kunſtfreunde aufmerkſam machen will.

Digitized by Google

Verein gewährt überhaupt ein Beiſpiel höchſt anerkennenswerther und in der Provinz allzu ſeltener Thätigkeit, um hier nicht noch mit einigen Worten darauf einzugehen. Er leiſtet viel mit ganz geringen Mitteln; er hat vor Allem den Sinn für Kunſt im Lande geweckt, und dieſer Sinn iſt Gold werth; er fehlt eben in Straßburg. Die Mittel des Vereins beſtehen in einer Beiſteuer von 2 Franken pro Mitglied und in den Subventionen der Kreisregierung (1000 Fr.) und der Stadt (500 Fr.), in Summa 2300 Fr. Damit unterhält und vermehrt er eine Sammlung, welche es mit jeder andern in der Provinz aufnehmen kann.

Zwei Photographen haben gleichzeitig die Hauptbilder des Muſeums photographirt, Braun in Dornach und Gerſt in Colmar. Ich habe ſie leider nicht im Einzelnen vergleichen können, nur ſoviel kann ich ſagen, daß die Schongauer'ſchen Bilder gut gekommen ſind; der Altar von Iſſenheim dagegen läßt an Klarheit zu wünſchen übrig. Jede der beiden Kollektionen koſtet 2—200 Franken.

Ich bin noch nicht zu Ende mit Colmar, welches für das geiſtige Leben heute die Hauptſtadt des Elſaß iſt, ſowie Mühlhauſen für das induſtrielle. Die Stadt hat in letzterer Zeit zahlreiche bedeutende Verſchönerungen erhalten. Darunter verdienten die Widmungen des Hrn. Bartholdi allein einen Artikel für ſich. Dieſer ausgezeichnete Bildhauer, welcher auch für Bordeaux vortreffliche Arbeiten geliefert hat, ſchenkte ſeiner Vaterſtadt das ſchöne Denkmal Martin Schoen's im Kreuzgange des Kloſters Unterlinden und die impoſante Fontäne des Admirals Bruat auf dem Marsfelde. In dieſem Jahre widmete er der Stadt die hübſche Broncestatue eines elſäſſiſchen Winzers mit der (deutſchen!) Unterſchrift: „Nach der Arbeit.“ Man hat dieſelbe in einer Art Niſche in der Nähe der Markthalle aufgeſtellt; ſie macht einen ausgezeichneten Effekt.

Doch weiter! In Colmar haben wir einen Augenblick vergeſſen können, daß wir in der Provinz ſind.

Das ganz amerikaniſche Mühlhauſen erwärmt ſich nur ſehr langſam für die Kunſt. „Die Tyrannei der Baumwolle“ hat dort ſo feſte Wurzel geſchlagen, daß es ſchwer wird, eine andere Kunſt als die des Mechanikers zum Gedeihen zu bringen. Indeſſen umfaßt die berühmte Geſellſchaft der Induſtriellen von Mühlhauſen auch ein ſogenanntes Kunſt-Komité, und gegenwärtig bemühen ſich eine Anzahl intelligenter Männer, Hr. Engel Dollfus an der Spitze, in ihren Mitbürgern den Sinn für das Schöne zu wecken. Nicht zufrieden damit, die Künſte zu unterſtützen, üben einige von ihnen ſie ſogar ſelbſt aus: im Ausſtellungspalaſt der Champs-Elyſées figuriren jedes Jahr eine Menge von Bildern, welche die Namen der größten Fabrikanten des Elſaß tragen.

Der im Jahr 1866 vollendete Bau des proteſtantiſchen Domes giebt ein redendes Zeugniß ihres Patriotismus, er hat 2,200.000 Franken gekoſtet; die ganze Summe wurde durch Subſcription zuſammengebracht; ein einziger Fabrikant zahlte 200,000 Fr. Die Wirkung des Ganzen iſt impoſant, aber die Ausführung ſehr ungleich; zwiſchen dem Innern und Aeußern beſteht ein ſchreiender Kontraſt. Der Architekt hat es nicht verſtanden, den gothiſchen Styl mit den Anforderungen des proteſtantiſchen Cultus in Einklang zu bringen. Schöne Fenſter und alte Chorſtühle, aus dem Jahre 1636, die man aus der alten in die neue Kirche übertragen hat, zieren den Raum.

Das Gebäude, in welches wir jetzt eintreten; iſt von anſpruchsloſerer Geſtalt. Es umſchließt die von der Geſellſchaft der Induſtriellen gegründete Zeichenſchule und die ſtädtiſche Bibliothek. Die Schule wird von 75 Schülern beſucht, einer geringen Zahl für eine ſo bevölkerte Stadt wie Mühlhauſen, die ſo viel Intereſſe daran hätte, ſich energiſch der jetzigen kunſtinduſtriellen Bewegung anzuſchließen. Der Zeichenunterricht iſt übrigens auch in den oberen Klaſſen der „écoles primaires“ eingeführt. Die Zahl aller Schüler, welche Zeichnen lernen, beläuft ſich demnach in Mühlhauſen auf mehr als 400.

Vorſtand der Bibliothek iſt der als Dichter in deutſcher Sprache und elſäſſiſcher Mundart rühmlichſt bekannte Auguſt Stöber. Er beſchäftigt ſich eifrig mit der Bereicherung der Bibliothek, welche bereits 7000 Bände zählt. Ich fand darunter zu meiner Freude auch die „Zeitſchrift für bildende Kunſt“. Stöber hat auch kein kleines Muſeum von Antiquitäten gegründet (Geräthen, Koſtümſtücken u. dergl. von elſäſſiſcher Herkunft), welches, wie man ſagt, durch die neuerdings von Hrn. Engel Dollfus angekaufte Sammlung des Hrn. Schnöringer bereichert werden ſoll.

Digitized by Google

Die ganz kürzlich (1864) erſt gegründete Gemäldegalerie enthält etwa 60 Bilder von modernen Meiſtern, theils Geſchenke (Hr. Engel Dollfus gab allein 20), theils aus den Erträgniſſen der Verloſungen erworben. Es finden ſich darunter namentlich elſäſſiſche Künſtler vertreten, wie Benner, Brion, Ehrmann, Glück, Haffner, Henner, Jundt, Schützenberger, Wachsmuth u. A. Leider läßt das mittelmäßige Licht des Saales den Beſchauer zu keinem rechten Genuß der Werke kommen. Hoffen wir, daß die frommen und opferwilligen Bewohner von Mühlhauſen, die nacheinander mehrere Millionen für eine proteſtantiſche, eine katholiſche Kirche und eine Synagoge ausgegeben haben, auch noch einige Pfennige für ein Muſeum in ihrem Säckel finden!

In Dornach, einem Vororte von Mühlhauſen, befinden ſich die Etabliſſements des berühmten Photographen Braun. Sie lohnen einen Beſuch, denn wenn ihr Betrieb auch ein induſtrieller im großen Style iſt, ſo ſtehen ſie doch im Dienſte der Kunſt. Die Fürſorge, welche Hr. Braun ſeinen Arbeiten widmet, verdient das allerhöchſte Lob. Die Photographien nach der ſixtiniſchen Kapelle, die er ſoeben vollendet hat, ſind vollkommen gelungen, trotz der enormen Schwierigkeiten. Auch die Photographien nach den Studien Th. Rouſſeau's ſind der Betrachtung werth; ſie werden gewiß binnen kurzer Zeit in mehr als einem Landſchafter-Atelier zu finden ſein.

Kunſtliteratur.

Crowe und Cavalcaſelle, Geſchichte der italieniſchen Malerei. Deutſche Original-Ausgabe, beſorgt von Dr. Max Jordan, Leipzig, S. Hirzel. Band I und II. 1868 und 1869 (mit 24 Abbildungen in Holzſchnitt.)

Die hervorragende Bedeutung von Crowe's und Cavalcaſelle's Geſchichte der italieniſchen Malerei, die wiſſenſchaftliche Genauigkeit der darin niedergelegten Forſchungen und die ſtrenge Sachlichkeit der Darſtellung haben ſchon früher in dieſen Blättern die eingehendſte Würdigung gefunden. Inzwiſchen iſt der Wunſch, das treffliche Werk unſrer Literatur angeeignet zu ſehen, in Erfüllung gegangen, und zwar in doppelt willkommener Weiſe, da die deutſche, von Dr. Max Jordan beſorgte Ausgabe, von welcher die beiden erſten Bände uns vorliegen, nicht blos eine Ueberſetzung, ſondern zugleich eine neue, in fortwährendem Einvernehmen mit den Verfaſſern des Originals entſtandene, Bearbeitung des Werkes bietet. Schon die äußere Anordnung des Ganzen hat durch verſchiedene redaktionelle Aenderungen, beſonders durch die Marginal-Angaben der behandelten Gegenſtände an Ueberſichtlichkeit weſentlich gewonnen. Die beträchtliche Reihe von Ergänzungen, Berichtigungen und Umgeſtaltungen, die der Inhalt des Werkes erfahren hat, wie namentlich auch die eingehende Berückſichtigung der deutſchen Kunſtliteratur — wir nennen vor Allem die nach Herausgabe des engliſchen Originales v. Cr. und C. erſchienenen Theile von Schnaaſe's Kunſtgeſchichte — zeugen durchweg von der wiſſenſchaftlichen Sorgfalt und dem richtigen Takte des deutſchen Herausgebers.

Unter den Ergänzungen iſt gleich im Anhang zum erſten Kap. als beſonders intereſſant hervorzuheben der Nachweis über den Verbleib des urſprünglich der Kirche S. Michele in Affricisco zu Ravenna angehörigen Moſaiks; es hat ſich herausgeſtellt, daß dieſes lange für verſchollen gehaltene oder officiell mit dem Moſaik der Friedenskirche in Sansſouci verwechſelte Bildwerk gegenwärtig in Kiſten verpackt im Hofbau-Depôt zu Berlin aufbewahrt iſt;*) nach dem Croquis zu ſchließen, welches Herrn Dr. Jordan vorgelegt wurde, gehört daſſelbe einer frühern Zeit an, als

*) Gleichzeitig hat Rudolf Rahn (ſ. Zahn's Jahrb. f. K. W.) auf dieſes Werk aufmerkſam gemacht.

Digitized by Google

das Moſaik der Friedenskirche. — Im 2. Kapitel iſt der Nachtrag über die Ausgrabungen in der Unterkirche von S. Clemente, im 3. Kapitel die Richtigſtellung von Inſchriften der Cosmatenwerke beſonders bemerkenswerth. Im 4. Kapitel wird die Frage wegen der apuliſchen Abſtammung des Niccola Piſano mit größerer Ausführlichkeit behandelt. — Eine weſentliche Umgeſtaltung hat das 8. Kapitel erfahren; einzelne Data ſind exakter gegeben, namentlich aber iſt die Unterſuchung über die Fresken des Bargello mit größerer Genauigkeit durchgeführt worden. (Von beſonderem Intereſſe iſt die in einer Anmerkung beigefügte Widerlegung der Zweifel, die gegen Giotto's Anrecht an dieſe Fresken von italieniſchen Gelehrten neuerdings geltend gemacht wurden). Im 11. Kapitel hat das Urtheil über das Fresko bei Santa Chiara zu Neapel eine Einſchränkung erfahren, ſofern daſſelbe nicht mehr mit Beſtimmtheit für ein Werk Giotto's erklärt, ſondern die Möglichkeit offen gelaſſen wird, daß es von einem Schüler deſſelben herrühre. Außerdem finden ſich hier noch mehrere Zuthaten bezüglich der ſpäteren Thätigkeit Giotto's in Florenz. Der dort verſäumte Hinweis auf die von H. Grimm gegebene Auslegung der auf Giotto bezüglichen Stellen in Albertini's Opusculum iſt ſpäter im 2. Band S. 262 bei Gelegenheit Simone Martini's nachgeholt worden. — In Kapitel 13. iſt der Paſſus über Taddeo Gaddi weſentlich umgeſtaltet und insbeſondere das im Berliner Muſeum befindliche Triptychon des Meiſters eingehender behandelt worden, wie denn der deutſche Herausgeber überhaupt mit anerkennenswerther Umſicht darauf bedacht geweſen iſt, bei den in deutſchem Beſitz befindlichen Werken italieniſcher Malerei durch eine größere Ausführlichkeit der Behandlung dem vaterländiſchen Intereſſe Rechnung zu tragen. — Das 15. Kapitel enthält mehrere Berichtigungen in Bezug auf die Frage nach den Arbeiten des Buffalmacco, Kapitel 17 und 18 einige Erweiterungen in der Kritik der Arbeiten des Giovanni da Milano und des Giottino. — Am Schluß des 16. Kapitels, bezüglich der angeblichen Arbeiten Stefano's und anderwärts wird der Kunſtſchätze in dem Lindenau-Muſeum zu Altenburg gedacht; eine genaue kritiſche Schätzung dieſer ganzen bisher nur wenig beachteten Sammlung wäre in hohem Grade erwünſcht.

Mit der Beſprechung Giottino's ſchließt der erſte Band der deutſchen Ausgabe, ſo daß derſelbe ein abgerundetes Bild der italieniſchen Malerei von ihren Anfängen bis auf Giotto und deſſen Schule gibt. Die noch übrigen neun Kapitel des erſten Bandes der Originalausgabe bilden in der deutſchen den Anfang des zweiten Bandes, der unter Hinzunahme der erſten acht Kapitel aus dem zweiten Bande des Originals die zweite Reihe der Altflorentiner von Orcagna bis Fieſole, die Altſieneſen von Duccio bis Taddeo Bartoli und die Kunſtanfänge in Umbrien, der Romagna und der Lombardei mit Venedig umfaßt. Dieſe Vertheilung des Stoffes, die aus inneren Gründen hinreichend gerechtfertigt iſt, erſcheint auch äußerlich als zweckmäßig, indem ſie durch Verringerung des Umfangs der einzelnen Bände die Handlichkeit derſelben erhöht.

Noch umfaſſendere Ergänzung und Reviſion hat der zweite Band erfahren. In dem 1. Kapitel deſſelben iſt eine genauere urkundliche Darſtellung der Beziehungen Orcagna's zu Orvieto gegeben und die Schilderung des Campo Santo zu Piſa erweitert, während das 2. Kapitel eine neue wichtige Notiz über das Alter des Francesco Traini enthält. Auf das 5. Kapitel bezieht ſich der im Anhang (S. 447) mitgetheilte Bericht über die neue Aufdeckung der Wandmalerein in der Capella Caſtellani in S. Croce; er beſtätigt die ſchon vorher aus der Eigenthümlichkeit der Deckengemälde hergeleitete Annahme, daß die Fresken dieſer Kapelle nicht Starnina, ſondern Agnolo Gaddi zum Urheber haben. Die im 6. Kapitel enthaltene Stilkritik über die kunſtgeſchichtlich ſo bedeutſamen Bilder Maſolino's in der Kirche und im Baptiſterium zu Caſtiglione d'Olona iſt neu durchgearbeitet und das ganze (7.) Kapitel über Maſaccio weſentlich umgeſtaltet. Bezüglich der Fresken in der Brancacci-Kapelle wird, nach unſerem Dafürhalten mit Recht, im Gegenſatz zu den Anſichten anderer Kritiker, namentlich Layard's, an der Behauptung feſtgehalten, daß dem Maſolino kein Antheil an denſelben zugeſchrieben werden könne, daß ſich die allerdings frappante Verſchiedenheit dieſer Gemälde, ſoweit ſie nicht von Filippino herrühren, vielmehr mit großer Wahrſcheinlichkeit auf verſchiedene Stadien im Entwickelungsgang Maſaccio's zurückführen laſſe. Das 9. Cap. gibt eine Anzahl neuer Notizen über Galeriebilder Fieſole's und die in London befindlichen deſſelben Meiſters (ſ. Anhang 450); auch die folgenden Kapitel (10. und 11.) über Jacopo da Caſentino, Spinello Aretino, Duccio u. A. ſind mit neuen Zuthaten mannigfach bereichert. — In dem vor-

Digitized by Google

züglichen Kapitel (12.) über Simone Martini hat die Beſchreibung der Fresken dieſes Meiſters eine größere Ausführlichkeit erhalten, ebenſo die Behandlung der intereſſanten Frage, inwiefern die Bilder aus dem Cyklus der Raineri-Legende im Campo Santo zu Piſa, als deren Urheber bisher Simone Martini mit Beſtimmtheit angeſehen wurde, dem Andrea von Florenz zuzuſchreiben ſeien. Im 17. Kapitel ſind außer einzelnen Präciſirungen der Angaben über geringere Altbologneſen beſonders bemerkenswerth die neuen Berichte über Tommaſo da Modena und deſſen Thätigkeit in Deutſchland (namentlich in Karlſtein bei Prag). Das letzte Kapitel endlich (18.) bringt Ergänzungen über die älteſten maleriſchen Denkmäler Veronas (z. B. in S. Siro e Libero und in S. Zeno Maggiore), und über die Werke Altichieri's und Avanzo's; die Notizen über die früheſten Venezianer, welche den Schluß bilden, ließen ſich noch durch den Hinweis auf das Bild des Magiſter Paulus de Veneziis (auf der diesjährigen Münchener Ausſtellung) vermehren.

Der Anhang des zweiten Bandes enthält außer den ſchon erwähnten Nachträgen noch das „Memoriale Francesco Albertini's v. J. 1510". Dieſes für den Nachweis der Kunſtſchätze von Florenz im 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts höchſt werthvolle Schriftchen iſt der älteſte Guida von Florenz und eine der wenigen nachweisbaren Quellen Vaſari's, und die neue Veröffentlichung deſſelben um ſo dankenswerther, als die von Gaetano und Carlo Milaneſi und Ceſare Guaſti 1863 veranſtaltete Ausgabe für die Zwecke der Kunſtwiſſenſchaft kaum hat fruchtbar werden können; dieſelbe war, wie dies bei den Italienern leider nur zu oft geſchieht, als Gelegenheitsſchrift gedruckt worden und gar nicht in den Buchhandel gekommen. Die Genauigkeit des neuen Abdrucks iſt durch zuverläſſige Vergleichung jener Ausgabe mit dem Exemplar der editio princeps in der Riccardiana verbürgt.

— e.

Benachrichtigung.

Der dritte Bericht über die Münchener Ausſtellung kann erſt im nächſten Hefte Platz finden. Dagegen ſind dem vorliegenden Hefte bereits zwei weitere Abbildungen von Gemälden der Ausſtellung beigefügt, nämlich:

Das Dilettantenquartett nach A. Seitz, radirt von W. Unger.

Hofleben Leo's X., nach Franz Leo Ruben, gez. von W. Appold, Holzſchnitt von Ad. Cloß.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Geſchichte des Niccolo Piſano.

Von **Karl Schnaaſe.**

Mit Abbildungen.

Der plötzliche Aufſchwung, den die italieniſche Sculptur im dreizehnten Jahrhundert durch Niccolo Piſano nahm, und der gewaltige Abſtand zwiſchen ſeinen Werken und denen ſeiner unmittelbaren toskaniſchen Vorgänger hat ſchon längſt das Bedürfniß einer Erklärung hervorgerufen. Vaſari weiß ſich hier, wie immer, leicht zu helfen. Er läßt ihn die Praxis der Sculptur von griechiſchen Meiſtern, die ſich in Piſa aufhielten, erlernen, dann aber, durch die Schönheit eines beſtimmten, noch jetzt in Piſa befindlichen Sarkophages angeregt, die dort auffindbaren antiken Ueberreſte ſtudiren und ſich ihre Manier aneignen. Das erſte iſt ohne Zweifel falſch; die Anweſenheit griechiſcher Meiſter iſt unerwieſen und unwahrſcheinlich, auch würde er von ihnen nicht viel gelernt haben. Die damaligen Griechen waren keine Plaſtiker. Das zweite iſt, wenn man von der anekdotenhaften Beziehung auf den einen beſtimmten Sarkophag abſieht, nicht unbegründet; Niccolo's Werke beweiſen augenſcheinlich, daß er ſich mit der Antike genau bekannt gemacht, ſie in ſeiner Weiſe ſtudirt hat. Aber das letzte Wort der Erklärung iſt damit noch nicht gegeben, denn nun fragt ſich, welcher Lehrmeiſter oder welcher Umſtand ihm die Augen geöffnet, daß er die Antike, an der ſeine Vorgänger ſtumpf vorübergegangen waren, verſtand und zu verwenden lernte. In meiner Geſchichte der bildenden Künſte (Band VII) hatte ich den Verſuch gemacht, dies aus der damaligen Entwickelung des italieniſchen Volkes, aus der durch die großen Ereigniſſe der Zeit und durch das bewegte republikaniſche Leben entſtandenen Schärfung des ſittlichen Sinnes zu erklären, welche wie in der Poeſie ſo auch in der bildenden Kunſt feinere Bedürfniſſe und demnächſt in dem begabten Künſtler das Verſtändniß für den Ausdruck des Ethiſchen in der antiken Plaſtik erweckte. Ich ſchloß mich damit noch nahe

Büſte auf dem Thürbalken der Kanzel von Ravello.

Digitized by Google

an die hergebrachte Auffaſſung an, nur daß ich die auffallende Erſcheinung, ſtatt aus der alleingültigen Schönheit der Antike und der beſonderen Begabung des Künſtlers, aus der Wandelung des Zeitgeiſtes herleitete. Crowe und Cavalcaſelle in ihrer mit Recht geprieſenen Geſchichte der italieniſchen Malerei, deren erſter Band gleichzeitig mit dem bezeichneten Bande meines Buches erſchien, laſſen ſich ebenfalls auf dieſe Frage ein, beantworten ſie aber in ganz anderer, und im Weſentlichen neuer Weiſe. Sie glauben nämlich, das Fremdartige in Niccolo's Erſcheinung unter den Toskanern dadurch erklären zu dürfen, daß er ſeine Schule nicht in Toskana, ſondern in Süditalien, in Apulien gemacht habe. Dieſe Meinung erſchien mir beim erſten Leſen des Buches zu willkürlich und von zu ſchwachen Gründen unterſtützt, um einer Widerlegung zu bedürfen. Dies war indeſſen ein Irrthum von meiner Seite; ſie hat namhafte Anhänger gewonnen und macht Anſtalt herrſchend zu werden. Nicht nur daß Herman Grimm in ſeiner Zeitſchrift (Ueber Künſtler und Kunſtwerke. I, S. 49 ff.) ihr einen ausführlichen Aufſatz widmete, worin er bei Vergleichung mit meinem Buche zu ihren Gunſten entſchied, — auch Springer hat ſich neuerlich in einer Anzeige der deutſchen Ausgabe des Crowe'ſchen Werkes (Grenzboten 1869. I, Seite 81) für dieſelbe erklärt, und ein neuauftretender Kunſthiſtoriker, Hans Semper (Ueberſicht der Geſchichte toskaniſcher Sculptur u. ſ. w. 1869) ſcheint ſie „nach Cavalcaſelle" als erwieſene Thatſache anzunehmen. Es iſt daher an der Zeit, die Frage näher zu prüfen.

Die Gründe, welche das Crowe'ſche Buch giebt, ſind ziemlich kurz gefaßt, zerfallen aber doch in zwei Klaſſen, welche man behufs ihrer Prüfung ſondern muß. Sie ſind nämlich theils negative Gründe, aus denen hervorgehen ſoll, daß Niccolo ſeine künſtleriſche Erziehung *nicht* in Toskana erhalten haben könne, theils aber poſitive, welche Apulien als das Land darſtellen, dem er ſie verdanke. Die negative Begründung beſteht darin, daß jeder Künſtler, ſelbſt der größeſte, ſelbſt Michelangelo, Vorläufer erkennen laſſe, daß die des Niccolo aber in Toskana nicht zu entdecken ſeien. Der poſitiven Beweiſe ſind mehrere, und es ſcheint zweckmäßig, mit ihrer Betrachtung den Anfang zu machen, da, wenn ſie gegründet ſind, die Unterſuchung des erſten Satzes überflüſſig iſt, andernfalls aber die Widerlegung deſſelben nur durch eine nähere Darlegung ſeines Verhältniſſes zu ſeinen toskaniſchen Vorgängern erfolgen kann.

Die erſte Veranlaſſung, Niccolo mit Süditalien in Verbindung zu bringen, mag wohl der Umſtand gegeben haben, daß ſein Vater, Petrus, als aus Apulien ſtammend, bezeichnet iſt. Dieſe Bezeichnung kommt zwar nur in *einer* der fünf oder ſechs Urkunden vor, welche dieſes Vaters gedenken;*) ſie erſcheint an einer Stelle, wo in den meiſten andern dieſer Urkunden ein aus ähnlichen Buchſtaben gebildetes Wort ſteht und kann daher leicht auf einem Schreibfehler oder Mißverſtändniß beruhen; in einer anderen, freilich ſehr beſchädigten Urkunde hat man ſogar Siena als den Geburtsort des Vaters zu leſen geglaubt. Die Abſtammung des Vaters aus Apulien iſt daher nicht außer Zweifel; indeſſen ſind auch dieſe Zweifel nicht erwieſen, und man mag alſo bei der Autorität jener Urkunde ſtehen bleiben und darauf allenfalls, wie Rumohr (Ital. Forſch. II, 156) die Vermuthung gründen, das Niccolo durch ſeinen Vater, der muthmaßlich daſſelbe Gewerbe betrieben, etwas von ſüditaliſcher Kunſtpraxis überkommen habe. Unſere Verfaſſer gehn weiter; ſie ſind nicht abgeneigt, jenen Zuſatz: de Apulia auf Niccolo ſelbſt zu beziehn und ihn — da vor der im Jahre 1260 ausgeführten Kanzel des Baptiſteriums kein würdiges Werk von ihm in Piſa gefunden wurde — erſt um dieſe Zeit dort einwandern zu laſſen. Den Einwand,

*) In der Anmerkung S. 108 der deutſchen Bearbeitung iſt zwar geſagt, daß dieſe Bezeichnung ſich in *vielen* Urkunden befinde; das iſt aber ein augenſcheinlicher Irrthum. Sie kommt nur ein Mal vor.

Digitized by Google

daß er in allen Urkunden und ſogar ſchon in der Inſchrift auf eben dieſer Kanzel ſich als Piſanus bezeichne, glauben ſie dadurch beſeitigen zu können, daß er auch ohne Stadtkind zu ſein, vermöge ſeines Meiſterrechts („ſeiner Freiheit" ſagen die Verfaſſer) die Befugniß gehabt habe, ſich ſo zu nennen. Ich muß dies bezweifeln; die Statuten der Steinmetzen, Goldſchmiede und Maler, welche Gaye und Milaneſi publicirt haben, ergeben, daß es fremden Meiſtern erlaubt war, in die Zunft einzutreten und ſich in der Stadt niederzulaſſen und zu arbeiten, aber gegen anders berechnete Abgaben als die aus der Stadt oder ihrem Gebiete herſtammenden. Wenn ein ſolcher alſo ſich als einen Einheimiſchen bezeichnet hätte, würde dies eine Verdunkelung der Rechtsverhältniſſe gegeben haben. Jedenfalls war es nicht gebräuchlich, ſich auf Grund einer Berechtigung nach einem Orte zu benennen, an dem man nicht geboren war. Giovanni Piſano behält, obgleich ihm die Stadt Siena im Jahre 1284 in ehrenvoller Weiſe das Bürgerrecht verliehen hatte, ſtets den Beinamen von Piſa bei; Lorenzo Maitani von Siena, der Baumeiſter des Doms von Orvieto, dem dieſe Stadt ſchon in einer Urkunde vor 1310 die vollſten Rechte ihrer Bürger gegeben hatte, der dort zwanzig Jahre lang bis zu ſeinem Tode ganz anſäſſig war, wurde nicht blos in Urkunden, ſondern ſelbſt in der Grabſchrift, welche die dankbare Stadt ihm ſetzen ließ, als Senenſis bezeichnet. Das lateiniſche Adjectiv ohne Zuſatz bedeutet alſo die Herkunft. Wo man ſich, etwa bei Inſchriften in Verſen, nicht mit dem bloßen Adjectiv begnügte, iſt dann auch hinzugefügt, daß es der Ort der Geburt war, den man nennen wollte. (Quem genuit Pisa an der Kanzel des Giovanni in S. Andrea in Piſtoja.) Einige Male wird auch des Bürgerrechts gedacht; Bonannus 1186 in der Inſchrift an der ehernen Thüre zu Monreale nennt ſich Civis Piſanus. Der berühmte Duccio (1308) und Johannes Auguſtini, Obermeiſter des Doms, (1340) werden in den Urkunden als Cives Senenſes bezeichnet. Aber ſie alle beſaßen dies Bürgerrecht durch Geburt. Endlich aber hatte der auswärts geborene Künſtler ſelbſt ein erhebliches Intereſſe, den Beinamen ſeiner Herkunft in ſeinem neuen Wohnorte beizubehalten, und zwar je ausgezeichneter er war um ſo mehr. Bei dem Mangel der Familiennamen war der Herkunftsname, beſonders der aus einer entlegenen Gegend, das beſte Mittel, ſich gegen Verwechſelung zu ſchützen. Der eigne Taufnamen und der des Vaters konnte bei Perſonen deſſelben Gewerbes wiederkehren, den Wohnort und das Meiſterrecht hatten alle Mitglieder der Zunft gemein. Der Name der Herkunft aber, mit dem man ihn bei ſeiner Einwanderung benannt hatte, war der, unter dem er ſeinen Ruf erhalten. Er würde ſich ebenſo ſchwer entſchloſſen haben, dieſen Namen aufzugeben, wie heute eine berühmte Schauſpielerin oder Schriftſtellerin bei ihrer Verheirathung den, welchen ſie vorher geführt.

Nicolaus von Apulien würde ſich gehütet haben, dieſen ſeltenen Namen mit dem des Nicolaus von Piſa zu vertauſchen. Wir haben daher alle Urſache ihn für einen geborenen Piſaner zu halten, und ſollte denn auch ſein Vater wirklich aus Apulien gekommen ſein, ſo folgt daraus noch nicht, daß der Sohn dahin zurückgekehrt iſt.

Auch legen die Verfaſſer auf dieſe Behauptung kein entſcheidendes Gewicht. Die Frage, auf die es ankommt, bemerken ſie im engliſchen Texte ausdrücklich, iſt einfach die, ob in Süditalien, und namentlich in Apulien eine Kunſt beſtand, welche die piſaniſche übertraf. Ganz befriedigend iſt freilich auch dieſe Frageſtellung nicht; nicht auf das Uebertreffen im Allgemeinen, ſondern darauf kommt es an, ob dort eine Kunſt beſtand, in welcher die Richtung, welche wir in Niccolo's Werken erkennen, bereits angebahnt war, welche alſo ſeine Erſcheinung erklärt. Indeſſen ſcheint es auch, daß ſie jenen Satz in dieſem Sinne verſtehen. Den Beweis dafür glauben ſie zu liefern, indem ſie uns vor die Kanzel in der Kathedrale von Ravello, dem merkwürdigen phantaſtiſchen Bergſtädtchen oberhalb Amalfi,

Digitized by Google

führen. Soll dieſe Kanzel, alſo ein einziges Monument, ausreichend ſein, uns von der Zugehörigkeit Niccolo's zu dieſer Schule zu überzeugen, ſo dürfen wir erwarten, daß ſie der Piſaner ſehr ähnlich, jedenfalls wie dieſe mit hiſtoriſchen Reliefs bekleidet ſei. Wie natürlich dieſe Vorausſetzung iſt, beweiſt hier Herman Grimm durch die That, indem er, von ihr überwältigt, in dem engliſchen Texte, den der ſeinen Betrachtungen zum Grunde legt, die Worte: daß die Baluſtrade muſiviſch ausgelegt ſei, ganz überſieht, und ſich zur vollſtändigen Erledigung der Frage „den Abguß eines oder mehrerer, am liebſten aller Felder der Kanzel von Ravello" wünſcht. Er würde eine ſtarke Enttäuſchung erfahren haben, wenn eine gütige Fee ſeinen Wunſch erfüllt hätte; denn alle dieſe Felder ſind glatt, zwar mit farbigen und goldglänzenden muſiviſchen Ornamenten geſchmückt, wie ſie im Neapolitaniſchen und an den Arbeiten der römiſchen Cosmaten wiederkehren, aber durchaus ohne Plaſtik. Die plaſtiſche Arbeit, in der die Bedeutung des Ganzen für unſern Zweck liegen ſoll, iſt nicht ein Relief, ſondern eine lebensgroße weibliche Büſte mit einem Diadem, welche ſich über der die Treppe der Kanzel verſchließenden Thüre befindet. Ich kann nicht aus eigner Anſchauung von ihr urtheilen; eine dreimonatliche Krankheit, die ich am Fuße des Vorgebirges erduldete, auf deſſen Höhe Ravello liegt, machte es unmöglich. Aber ich habe außer der Photographie der Kanzel vortreffliche, von mehreren Standpunkten aufgenommene Zeichnungen dieſer Büſte vor mir, die ich der Güte eines liebenswürdigen Künſtlers verdanke, der die ſeltene Eigenſchaft beſitzt, mit der eignen eminenten ſchaffenden Kraft das feinſte Verſtändniß älterer Kunſtformen zu verbinden. (Vergl. die Abbildung am Kopfe dieſes Artikels). Ich finde darin das Urtheil Cavalcaſelle's und andrer Beſchauer (Lübke, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion 1860, S. 227) beſtätigt, daß dieſe Büſte an Niccolo und ſeine Schule erinnert. Sie iſt ſehr ſchön, mit kräftigen, offenen Zügen, von antiker Großartigkeit, mit dem ſcharfen Schnitt des Profils (S. die nebenſtehende Abbildung) und der eigenthümlichen, einfachen Bildung des Mundes, der in dieſer Schule wiederkehrt. Dagegen iſt überaus zweifelhaft, ob ſie wirklich zu der Kanzel gehört und von dem Urheber derſelben herrührt. Nach den Worten des engliſchen Textes und ſelbſt der deutſchen Bearbeitung bildet ſie „den Schlußſtein am Bogen des Thorwegs". Das iſt indeſſen eine unrichtige Bezeichnung; der Kleeblattbogen, welcher die Thüröffnung bedeckt, iſt von einem rechtwinkeligen Thürgerüſt eingerahmt und erſt auf dem Balken desſelben iſt unſre Büſte aufgeſtellt. Sie ſteht hier ganz frei, ohne irgend eine Bedekkung, ohne organiſche Verbindung, ſelbſt ohne eine Andeutung an dem Thürgerüſte, daß es eine ſolche Bekrönung erhalten ſolle. Es iſt geradezu undenkbar, daß der Erbauer der Kanzel ſie ſo beabſichtigt habe, ohne ihre Stellung irgendwie zu motiviren. Dazu kommt, daß ihre Bedeutung und ihre Beſtimmung an dieſer Stelle gar nicht zu erklären iſt. Lübke hält ſie für eine Madonna, aber eine Darſtellung derſelben in einer Büſte ohne Arme iſt mir nicht bekannt und kaum glaublich. Ueberdies was ſollte die Madonna hier, im Rücken des Kanzelredners? Der Crowe'ſche Text benennt ſie, ohne Zweifel nach der Tradition der Cuſtoden, mit dem in der Inſchrift der Kanzel aufgeführten Namen der Gemalin ihres Stifters: Sigilgaita; und das iſt an ſich nach der Geſtalt und Tracht der Büſte wahrſcheinlicher. Aber dann würde der Zweifel an der Urſprünglichkeit ihrer Aufſtellung noch erheblich wachſen. Ein weltliches Bildniß an dieſer Stelle würde dem Sinne des Mittelalters anſtößig geweſen ſein. Die Kirche iſt im achtzehnten Jahrhundert ganz moderniſirt, und es iſt ſehr möglich, ſelbſt wahrſcheinlich, daß man bei dieſer Gelegenheit Grabmonumente, die dem damaligen Geſchmacke nicht zuſagten, beſeitigt hat. In einem ſolchen

Profil der obigen Büſte.

Digitized by Google

mochte ſich, in einer Niſche, welche den Mangel der Arme motivirte, jene Büſte befunden haben, deren Schönheit damals nicht verkannt wurde und deren Madonnenähnlichkeit ihre kirchliche Verwendung rechtfertigte, die ſie dann an jener Stelle fand. Einen innern Beweis, daß die Büſte dem Urheber der Kanzel zuzuſchreiben ſei, haben wir nicht. Die muſiviſchen Verzierungen, ſelbſt die übrigens höchſt lebendig durchgeführten ſäulentragenden Löwen geſtatten keinen Vergleich. Nur bei zwei Reliefköpfen, die ſich an der Kanzel und zwar in den Zwickeln des Thürbogens finden, kann von einem ſolchen die Rede ſein. Cavalcaſelle meint ſie ohne Zweifel, wenn er von „andern Porträts“ ſpricht, die ſich an den „Thürkapitälen“ befinden. Kapitäle exiſtiren nicht und die Porträts ſind unzweifelhaft allegoriſcher oder bloß dekorativer Bedeutung. Im engliſchen Texte (die deutſche Bearbeitung hat dies unterdrückt) heißt es, daß der eine Kopf ein männlicher ſei; beide haben aber Kopftrachten nach weiblicher Sitte, und Lübke bezeichnet ſie als Frauenköpfe. Bei dieſer Ungenauigkeit der Beſchreibung dürfte denn auch das Urtheil des engliſchen Werkes, daß dieſe Köpfe zwar „von geringerer Güte, aber von derſelben Hand“ ſeien, nicht gerade über jeden Zweifel erhaben ſein. Nach meinen Zeichnungen ſind ſie feine und graziöſe Profile, aber weit entfernt von der Energie der Büſte und von dem ſtrengen, rationellen Zuge, in welchem die Verwandtſchaft derſelben mit der Piſaner Schule beſteht.*)

Faſſen wir zuſammen, was uns die Erſcheinung der Kanzel bietet, ſo iſt ſie ein liebenswürdiges, anmuthiges, ſelbſt ausgezeichnetes Werk derſelben Schule, die wir vom zwölften, ja ſelbſt vom elften Jahrhundert her in dieſen ſüdlichen Gegenden und bis nach Rom hinauf herrſchend finden, die in den Kanzeln, Oſterleuchtern und anderen dekorativen Werken im Dome von Salerno und in vielen andern größeren und kleineren Kirchen dieſer Gegend zahlreich vertreten iſt. Aber abgeſehn von dieſer Büſte, deren Zugehörigkeit zu der Kanzel mindeſtens zweifelhaft iſt, iſt nichts daran, was an Niccolo's Kunſtrichtung erinnert oder derſelben vorgearbeitet haben könnte.

Dieſe Betrachtungen werden dann um ſo wichtiger, wenn wir die Nachrichten über die Entſtehung der Kanzel ins Auge faſſen. Als Verfertiger derſelben nennt ſich in beſondrer Inſchrift der Marmorarius Nicolaus, Sohn des Bartholomäus, aus Foggia; ausführliche Verſe ergeben die Jahreszahl 1272. Das Werk iſt alſo zwölf Jahre ſpäter entſtanden als die Kanzel von Piſa, in welcher der Meiſter derſelben ſeine Eigenthümlichkeit in höchſter Entwickelung ausſprach. Der natürliche Schluß, den man aus einem etwaigen Schulzuſammenhange beider Werke ziehen könnte, würde alſo der ſein, daß der Meiſter des jüngeren von dem des älteren Werkes gelernt haben müſſe. Nicht ſo unſere Verfaſſer. Sie ſchließen aus der nach ihrer Annahme 1272 entſtandenen Büſte, daß der Urheber derſelben die darin wahrgenommene Richtung von früheren ſüditaliſchen Meiſtern überkommen und daß Niccolo von Piſa aus derſelben Quelle geſchöpft habe. „Wollte man den Nicholas „von Foggia für einen Schüler des Niccolo von Piſa ausgeben, dann müßte man doch „billiger Weiſe Nachrichten aus andern Orten von ihm beibringen, und überdies würde ſich

*) Bei meinem Beſuche von Ravello im Herbſt 1867 habe ich die Kanzel mit Rückſicht auf Cavalcaſelle's Hypotheſen einer genauen Betrachtung unterzogen und erlaube mir aus meinem Notizbuche folgendes zur Sache Gehörige hier anzufügen. Der Kopf auf dem Balken des Thürgerüſtes („Regina Johanna“ nannte ihn mir der Kuſtode; vergl. Schulz, Unterital. Dkm. II, 272) trägt ein entſchieden junoniſches Gepräge. Die Reliefköpfe in den Zwickeln haben dieſen ausgeſprochen antikiſirenden Styl nicht. Sie ſehen wie Porträts aus und könnten ganz gut, wie Schnaaſe meint, von anderer Hand ſein. Den Reliefkopf zur Linken, mit anliegender Haube, kurzem Haar und kugelförmigen Knöpfen vorn am Gewande, habe ich mir als männlich, den zur Rechten, mit herabhängenden Zöpfen, als weiblich notirt. Die Köpfe ſcheinen einander anzublicken.

A. d. Herausg.

Digitized by Google

„dann ſein Styl doch wohl dem des Giovanni Piſano genähert haben“. Beide Gründe ſind offenbar nichtig. Nicht alle Schüler Niccolo's ſchloſſen ſich dem Giovanni an, nicht (wie die Verfaſſer ſelbſt ausführen) Guglielmo von Piſa, nicht Arnolfo, nicht Andre, deren namenloſe Werke wir an vielen Orten Mittelitaliens finden. Auch bedarf es gar nicht der Annahme, daß der Marmorarius von Foggia ſelbſt in Piſa oder ſonſt bei dem Piſaner Meiſter gearbeitet habe. Bei dem Wanderleben der damaligen Kunſthandwerker konnten ſich Neigungen und Kunſtrichtungen auch ohne unmittelbare Berührung mit ihrem Urheber fortpflanzen. Arnolfo, den wir im Jahre 1277 im Dienſte des Königs von Neapel finden, war ſchon im Jahre 1266 auf der Wanderung, ſo daß ſein Ausbleiben ſeinem Meiſter eine Strafandrohung von der Baubehörde in Siena zuzog. Er kann ſchon damals im Süden geweſen ſein. Jedenfalls iſt die Annahme, daß Nicolaus von Foggia auf einem der unzähligen denkbaren Wege im Laufe von wenigſtens zwölf Jahren einen von dem Piſaner ausgehenden Einfluß empfangen, eine ſehr viel beſcheidenere Zumuthung als die, aus jener Büſte von 1272 auf eine dem Niccolo von Piſa vorhergehende, in Apulien herrſchende Kunſtrichtung zu ſchließen, von der man keine einzige Leiſtung aufzuzeigen vermag. Nimmt man übrigens an, daß die Büſte nicht zu der Kanzel gehört, alſo nicht an dem Datum 1272 Theil nimmt, ſo kann ſie ſehr wohl einige Jahre ſpäter entſtanden ſein und in die Zeit fallen, wo toskaniſche Kunſt auch in Süditalien herrſchte. Nicht bloß der Anblick der zahlreichen in den Kirchen von Neapel und des Königreichs vorgefundenen Werke des XIV. Jahrhunderts, ſondern auch die reiche Urkundenſammlung im vierten Bande des Schulz'ſchen Werkes über Unteritalien beweiſen unwiderleglich, daß ſchon von den Zeiten Karl's von Anjou an dieſe Gegend von toskaniſchen Künſtlern heimgeſucht war und daß dieſe, ohne erhebliche Oppoſition von Seiten der Einheimiſchen, bis in das XV. Jahrhundert hinein tonangebend waren. Schon dieſe Thatſache iſt mit der Annahme, daß Niccolo's Richtung von hier ausgegangen, nicht wohl zu vereinigen.

Das Gefühl, daß ein einziges Kunſtwerk zu einem ſolchen Beweiſe nicht ausreichend ſei, macht ſich nun freilich auch in unſerm engliſchen Werke geltend; die Verfaſſer deſſelben nehmen daher einen Anlauf, ſich weitere Unterſtützung zu verſchaffen. Sie beziehn ſich auf die vortrefflichen Moſaikarbeiter, welche in Sicilien und anderwärts an den ſüdlichen Küſten unter den Normanen wirkten, und ergehn ſich in ziemlich ausführlicher Beſchreibung der ehernen Thüren, welche Bariſanus von Trani, in dieſer ſeiner Vaterſtadt ſelbſt, in Monreale und endlich in Ravello, dieſe von 1179, hinterlaſſen. Springer in ſeinem obenerwähnten Aufſatze bringt dieſe loſe hingeworfenen Andeutungen in feſtere Geſtalt. Er erinnert an die herrlichen Moſaikgemälde von Ceſalu, Monreale, Palermo, an den ſteten Zuſammenhang der Süditaliener mit Byzanz, wo ſich, wenn auch keine lebendige Kunſt, doch zahlreiche Kunſtfertigkeiten erhalten hätten. Er weiſt hin auf die in großem Umfange geübte Bronzetechnik, der jene Thüren des Bariſanus angehören, und will neben den Moſaiciſten und Erzgießern auch die Marmorarbeiter in ihren geſchmackvollen und fein ausgeführten dekorativen Werken rühmlichſt erwähnt haben. Dies iſt alles zuzugeben, dürfte aber für unſre Frage kaum etwas beweiſen. Gerade dieſe ſaubere Technik, dieſe Vorliebe für maleriſchen, muſiviſchen Schmuck, für glänzende Farbenwirkung, für das Elegante und Dekorative an den ſüditaliſchen Marmorarbeiten, dieſer ſtarke äußere und innere Zuſammenhang mit byzantiniſcher Kunſt bildeten keine günſtige Vorſchule für eine kräftige, ausdrucksvolle Plaſtik, wie ſie Niccolo von Piſa ſchuf. In Byzanz hatte man die Plaſtik vollſtändig verlernt. Die Süditaliener waren nun zwar keine Byzantiner, das italieniſche Blut machte ſich auch bei ihnen geltend; indem ſie den Erzguß großer Thüren von jenen erlernten, wagten ſie es, die Felder derſelben ſtatt mit flachem Niello mit plaſtiſchen Reliefs zu ſchmücken. Allein auch in dieſen

Digitized by Google

Reliefs behielten ſie, wie die Thüren des Bariſanus beweiſen, byzantiniſche Formen bei, bildeten ihre Geſtalten in überladener Zeichnung, mit apathiſcher Haltung und finſteren Zügen. Es war eine gebundene, gealterte Kunſt, die zu einem energiſchen Aufſchwunge wenig geeignet war.

Herman Grimm glaubt annehmen zu dürfen, daß Friedrich II. einen ſolchen hervorgebracht. Der feine Geſchmack dieſes Kaiſers, die Kunſtliebe, die er wenigſtens in Beziehung auf Muſik und Poeſie unverkennbar zeigte, ſeine Aufmerſamkeit auf antikes Weſen ſeien ganz geeignet geweſen, die bereits ſeit Jahrhunderten in Süditalien beſtehenden, vom Alterthume direkt, von Byzanz mittelbar genährte Kunſtübung plötzlich emporzuheben, eine Schule nicht bloß der Architektur, ſondern auch der Sculptur in ſeinem Reiche entſtehen zu laſſen, die dann befruchtend auf Toskana einwirkte. Die Möglichkeit eines ſolchen Herganges iſt nicht zu beſtreiten, aber freilich lehrt die Geſchichte, daß ſolche Bemühungen der Fürſten, wenn ſie nicht eine ſchon in der Bewegung des Steigens begriffene Kunſt vorfinden, ſelten von Erfolg ſind. Wir müſſen daher beſtimmte Beweiſe erwarten, und mit dieſen ſieht es, wie Grimm ſelbſt unparteiiſch nachweiſt, ſchwach aus. Die viel beſprochenen Auguſtalen beweiſen allerdings, daß Friedrich einen geſchickten Münzmeiſter gehabt, der im Stande geweſen, antike Kaiſermünzen erträglich nachzuahmen, laſſen aber noch nicht auf eine allgemeine Kunſtblüthe ſchließen, und von größeren plaſtiſchen Werken iſt nur der Torſo einer Statue des Kaiſers in Capua übrig geblieben. Dagegen glaubt Herr Grimm in einer, wenn auch korrumpirt auf uns gekommenen, Tradition einen Beweis für die Kunſtblüthe Süditaliens unter Friedrich's Herrſchaft zu entdecken. Vaſari in ſeinem überaus confuſen Berichte über die Vorgänger des Niccolo Piſano ſpricht von einem florentiniſchen Architekten und Bildhauer Fuccio, den Friedrich nach Neapel mitgenommen, und nennt eine Reihe von Gebäuden, die derſelbe dort ausgeführt habe. Verſchiedene Umſtände, die ich hier nicht zu erörtern brauche, haben bei den Kunſthiſtorikern die Meinung erzeugt, daß dieſe Erzählung ein Irrthum ſei und ein ſolcher Fuccio gar nicht exiſtirt habe. Herr Grimm verſucht ihm das Leben wiederzugeben. Er macht darauf aufmerkſam, daß der Urheber der Kanzel zu Ravello ſich als den Sohn des Bartholomäus von Foggia bezeichne; daß dieſer Name in Foggia ſelbſt an einem Thore des Palaſtes als der des Meiſters vorkomme, der es im Jahre 1223 im Auftrage des Kaiſers gebaut habe; daß alſo im Neapolitaniſchen eine Künſtlerfamilie aus Foggia in mehreren Generationen beſtanden. Da nun das Wort Foggia, in dem harten neapolitaniſchen Dialekte ausgeſprochen, einem toskaniſchen Ohre leicht wie der Name Fuccio klingen könne, ſo ſei es denkbar, daß Vaſari oder ſeine Berichterſtatter die Nachricht von den durch jenen Baumeiſter aus Foggia für Friedrich II. in Neapel ausgeführten Bauten einem Fuccio zugeſchrieben, den ſie, weil ein ſolcher Name in einer übrigens gleichgültigen Inſchrift in Florenz vorgekommen ſei, für einen Florentiner gehalten, während der Erbauer jener Gebäude ein Südländer geweſen ſei.

Das iſt möglich, obgleich die Hypotheſe doch etwas künſtlich und willkürlich erſcheint. Allein ich kann durchaus nicht einſehn, was dadurch für unſere Frage gewonnen wird, und würde mich gar nicht ſo ausführlich darauf eingelaſſen haben, wenn nicht auch Springer in ſeinem obenerwähnten Aufſatze in dieſem Umſtande ein Argument fände, durch welches die Entſcheidung über Niccolo's künſtleriſche Erziehung „zu Gunſten Süditaliens neige". Daß in Süditalien auch vor Niccolo's Zeit gebaut und gemeißelt ſei, iſt ja außer Zweifel, daß aber die Sculptur dort ſchon früher eine Richtung eingeſchlagen habe, welche Niccolo zu der ſeinigen geführt, kann dadurch, daß Vaſari ſich geirrt und jener Fuccio eigentlich Foggia geheißen habe, unmöglich erwieſen werden. Man erwäge nur, welche Reihe von Hypotheſen aufeinander gehäuft werden muß, um zu dem gewünſchten Beweiſe zu gelangen. Zuerſt

Digitized by Google

daß jene Büſte wirklich zu der Kanzel von Ravello gehöre, dann daß der Vater ihres Urhebers identiſch ſei mit dem Baumeiſter in der Inſchrift von Foggia, drittens daß dieſer wieder mit dem Fuccio des Vaſari zuſammenfalle und alſo den dieſem zugeſchriebenen Ruhm als Bildner verdiene, und endlich daß er bereits dieſelbe bildneriſche Richtung gehabt, die wir in jener Büſte finden. Und wäre dies dann Alles erwieſen, ſo wäre doch wenig dadurch gewonnen, denn für die wichtigſte Eigenthümlichkeit Niccolo's, für die Art ſeiner Reliefkompoſition, kann eben jene Büſte gar kein Analogon bieten. Der einzige überzeugende Beweis für die gegneriſche Behauptung würde darin liegen, wenn man unter den vielen in den ſüditaliſchen Kirchen erhaltenen Kunſtwerken nicht ein, und zwar ein ſpäteres, ſondern eine größere Zahl und zwar aus einer ihm vorhergehenden Zeit herrührende Sculpturwerke nachwieſe, welche auf ſeine Richtung hingeleitet haben könnten. Dieſe ſind aber nicht nachgewieſen, und in der That nicht vorhanden.

Die poſitiven, ſpeciell für Apulien angeführten Beweiſe ſind hiermit erſchöpft, und wir wenden uns nun zu dem negativen, nur *gegen* Toskana ſprechenden Grund, der die Anhänger jener Meinung veranlaßte, ihr Heil anderwärts zu verſuchen. Sie finden Niccolo's Leiſtungen unbegreiflich, wenn man ihn auf den Boden von Toskana beſchränkt. Sie vermiſſen hier die Vorſtufen, ohne welche eine ſo gewaltige Änderung der Totalrichtung, wie er ſie im Vergleich mit ſeinen toskaniſchen Vorgängern zeigt, nicht denkbar iſt. Es wäre, wie Grimm ihren Gedanken richtig ausdrückt, ein wunderbarer Akt autodidaktiſcher Selbſtentwickelung, den man, wie alle Wunder in der Geſchichte, durch naturgemäße Erklärung beſeitigen müſſe. Die Sache ſei, heißt es im engliſchen Texte von Crowe und Cavalcaſelle, für immer in den Limbus unlösbarer Fragen zu verweiſen, wenn man nicht eine auswärtige Einwirkung annehmen wolle, die dann nur von Süditalien hergekommen ſein könne. Die feſte Ueberzeugung, daß es kein andres Auskunftsmittel gebe, iſt offenbar die Urſache, daß ſie es mit den Beweiſen ſo leicht nehmen.

Aber iſt die Sache denn wirklich ſo angethan, oder iſt es nicht vielmehr ein paniſcher Schrecken, der ſie verleitet, von dem geraden Wege abzuweichen und Irrlichtern nachzulaufen? Ich glaube in der That, daß dies Letzte der Fall iſt. Unſer engliſches Werk vergleicht Niccolo mit Michelangelo. Selbſt dieſer gewaltige Geiſt habe Vorgänger gehabt, die man in ſeinen Werken bei aller ihrer Hoheit erkenne. Wo aber wären der Donatello und Ghirlandajo des Niccolo, dem doch das Schöpferiſche des Anderen ganz abgehe? Schon dieſer Vergleich iſt irreleitend; die Lage eines Meiſters, der auf der Höhe einer langen Entwickelung der Kunſt ſteht, iſt eine ganz andre wie die des Anfängers jener Entwickelung, der eben erſt aus rohen Zeiten hervortritt. Beide arbeiten unter ganz entgegengeſetzten Vortheilen und Nachtheilen. Jener vermag, indem er die Erfahrungen ſeiner Vorgänger benutzt, ſich die höchſten Ziele der Kunſt zu ſtellen, ſie zu erreichen, vielleicht ſelbſt zu überſchreiten. Aber er iſt auch durch die verſchiedenen individuellen Auffaſſungen, die er vor Augen hat, gebunden; ſeine Gedanken bewegen ſich von Jugend auf im Anſchluſſe oder im Gegenſatze zu denſelben, ſein künſtleriſches Verſtändniß nöthigt ihn, vorſichtig oder kühn, wie es ſeinem Temperament entſpricht, aber immer bewußt, zwiſchen den Klippen durchzuſchiffen, an denen jene geſcheitert oder durch die ſie gehemmt waren. Jener Andere entbehrt dieſer lehrreichen Vorbilder, aber er bewegt ſich freier, gleichſam im offenen Felde, ſteuert mit jugendlichem Muthe und glücklicher Unkenntniß der Gefahren rüſtig vorwärts, und vermag, wenn ihm der Genius und die Umſtände günſtig ſind, gewaltige Wege zurückzulegen, während dem Erſten nur wenige Schritte übriggelaſſen waren. Den Donatello und Ghirlandajo des Niccolo vermögen wir freilich nicht zu nennen, weil ſo ausgebildete Künſtlerindividualitäten vor ihm nicht exiſtirten. An Vorſtufen und Vorarbeiten hat es natürlich auch ihm nicht

Digitized by Google

gefehlt, auch seine Erziehung wird durch Einflüsse von Außen, von bestimmten einzelnen Menschen bedingt und geleitet worden sein. Wir können diese Einflüsse nicht genau nachweisen, theils weil uns die Nachrichten über dieselben fehlen, theils aber auch weil sie sich weniger auf Persönlichkeiten koncentrirten, zerstreuter, allgemeiner, unbestimmter waren. Das eigentlich Technische, die Führung des Meißels und des Bohrers, die Politur des Marmors und Aehnliches hat er sich natürlich in den Werkstätten älterer Meister geholt. Aber vielleicht nicht in einer oder wenigen; wer weiß wohin ihn seine Wanderjahre geführt, wie sein Bestreben hier schon frühe ihn geleitet, sich Verschiedenes anzueignen und das Beste daraus zu wählen. Im eigentlich Künstlerischen, in den geistigen Intentionen und Mitteln, aber hat ihn augenscheinlich kein einziger seiner Vorgänger befriedigt und beherrscht; die bisherige Kunstweise hat hauptsächlich dadurch auf ihn gewirkt, daß sie seine Kritik hervorrief und ihn antrieb, nach besserer Ausdrucksweise zu suchen, die er dann, sei es durch Zufall oder durch irgend eine bestimmtere Vermittelung, in antiken Bildwerken entdeckte. Scheint uns der Aufschwung, den er dadurch nahm, der Gegensatz, in der er zu seinen Vorgängern trat, zu groß, so müssen wir bedenken, daß die geistige Entwickelung in der Geschichte keineswegs immer gleichen Schritt hält. In civilisirten Zuständen wird sie zwar (doch auch da schon Ausnahmen vorbehalten) ziemlich regelmäßig fortschreiten; in Zeiten unvollkommener Bildung dagegen bewegt sie sich in Sprüngen. Jahrhunderten des Stillstandes folgt ein plötzlicher Aufschwung. Die Gemüther, noch nicht von der Kenntniß vieler Details erfüllt und beschwert, sind allgemeinen Ideen und Eindrücken unendlich mehr zugänglich und können dadurch zu einer Begeisterung gesteigert werden, die der nüchternen Nachwelt wie ein Wunder erscheint. Es sind das allerdings gewaltsame Eingriffe in den ruhigen Verlauf der physischen Entwickelung, und man mag sie Wunder nennen, die dann aber in den Gesetzen des geistigen Lebens vollkommen begründet sind, und die man begreifen muß, wenn man die Geschichte verstehen will. In anderen Gebieten der Geschichte haben wir uns an solche Wunder des Geistes, der plötzlichen Erhebung ganzer Völker oder einzelner Individuen, weil sie eben nicht wegzuleugnen sind, schon längst gewöhnt. In den bildenden Künsten sind sie allerdings seltener, da diese in der Technik ein retardirendes Moment haben, aber dennoch fehlen sie auch hier nicht ganz. Ist, um nur ein Beispiel zu nennen, der Aufschwung der Malerei durch die Brüder, oder eigentlich durch Hubert van Eyck, nicht mindestens ebenso wunderbar, wo nicht noch viel überraschender als das Auftreten des Pisaner Meisters?

Indessen eine Erklärung solcher scheinbaren Wunder, ein Aufzeigen der einzelnen, dabei wirksamen Motive ist höchst wünschenswerth, und so würden wir denn auch jene süditalische Hypothese mit Dank annehmen, wenn sie wirklich eine erklärende Kraft hätte. Allein, soviel ich ersehen kann, ist das keineswegs der Fall; Niccolo würde ein noch viel größeres Räthsel, wenn man ihn als Apulier oder in Apulien erzogen betrachten wollte. Wo sind denn hier seine Vorgänger, sein Donatello und Ghirlandajo? Wo auch nur — abgesehen von den zahlreichen späteren, durch toskanische Meister oder unter ihrem Einflusse entstandenen Werken in Süditalien — Sculpturen zu finden, die eine gleiche Richtung zeigen und ihn reizen konnten, sie zu überbieten? Allerdings hatte sich im Süden mehr von antikem Geschmack und antiker Technik erhalten als in Nord- und Mittelitalien, und Niccolo wendete sich der Antike zu. Allein, wenn man aus diesem Gleichklange folgern wollte, daß er seine Studien dort gemacht, so wäre das ein unrichtiger Schluß. Die Antike ist eben ein weiter Begriff und das was Niccolo aus ihr entnahm und in seine Werke übertrug, ist etwas ganz Anderes, als was die Süditaliener besaßen. Diese waren auf das Formelle, Dekorative, Anmuthige gerichtet, auf Darstellung des geistigen Lebens kam es ihnen nicht

Digitized by Google

viel an. Ihre großen dekorativen Werke ſind oft ganz ohne Figurenſchmuck, oder doch nur mit kleinen zierlichen Figürchen verſehn; wo ſie Reliefs geben, ſchließen ſie ſich ohne Weiteres den byzantiniſchen Typen an. Von weiterſtrebender Bewegung iſt wenig, von neuen Studien nach der Antike gar nichts zu bemerken; jenes antike Formgefühl, das wir ihnen zugeſtehen müſſen, liegt im Blute oder in der Tradition. Bei Niccolo iſt alles anders, faſt umgekehrt. Die Erbſchaft jener antiken Grazie und Mäßigung iſt nicht auf ihn übergegangen; das Dekorative, Zierliche iſt nicht ſeine Sache, ſeine Neigung geht ganz auf das Energiſche. Selbſt die architektoniſchen Formen an ſeinen Werken, die Kapitäle der Säulen ſind derber und entfernen ſich mehr von den klaſſiſchen Vorbildern als die der apuliſchen Denkmäler. Dagegen herrſcht bei ihm das Bedeutungsvolle, Figürliche vor, das dort eine untergeordnete Rolle ſpielte. Das ganze Werk, ſoviel es die Anlage nur irgend geſtattete, iſt mit Statuen und Reliefs bekleidet. Die Geſtalten ſind unterſetzt, die Kompoſitionen figurenreich, ſelbſt überfüllt, die Reliefs ſtark ausladend, die Bewegungen ſehr beſtimmt und ausdrucksvoll, zum Theil ſelbſt gewaltſam. Hier bei den Figuren zeigt ſich dann auch der Einfluß der Antike, und zwar ſehr ſtark und originell; er hat in den antiken Bildwerken Erſcheinungen aufgeſucht, welche den bekannten Gegenſtänden der chriſtlichen Kunſt einigermaßen verwandt waren, und ſich bei dieſen Studien ſo weit in ſeine Vorbilder vertieft, daß er auch Züge aufnimmt, die dem chriſtlichen Geiſte weniger zuſagen. Dieſe Auffaſſung iſt offenbar neu, ſein Eigenthum, nicht eine überlieferte Gewohnheit; weder vorher noch nachher finden wir Studien dieſer Art in ſolcher Friſche und Naivetät. Daß er die Anregung zu dieſen Studien und dieſer Auffaſſungsweiſe nicht von den Süditalienern empfangen haben kann, unterliegt bei einer ernſten Prüfung der beiderſeitigen Leiſtungen wohl kaum einen Zweifel. Es wäre eine in der ganzen Geſchichte unerhörte Erſcheinung, wenn aus dem Bedeutungsloſen und Anmuthigen ein Anlauf zum Energiſchen und Ausdrucksvollen, aus der bequemen Uebung einer in gewiſſen Beziehungen befriedigenden Tradition eine ganz neue und abweichende, auf begeiſterten Studien beruhende Richtung hervorgegangen wäre.

Mit den toskaniſchen und norditaliſchen Steinmetzen ſteht dieſe neue Richtung wenigſtens in einer Beziehung in einem viel näheren Zuſammenhange. Auch ſie ergehen ſich überwiegend in Figurenbildnerei; ſtatt ſich mit bloß ornamentaler Ausſtattung zu begnügen, bedecken ſie Wände und Geräthe mit Reliefs, in denen freilich bei großer Unbehülflichkeit und meiſtens auch großem Mangel an künſtleriſchem Gefühl und an Verſtändniß der körperlichen Form, die Abſicht die Hergänge anregend wiederzugeben, ihnen ethiſchen Ausdruck zu leihen, denn doch oft ſehr deutlich, ſelbſt übertrieben hervortritt. In dieſer Beziehung, in der geiſtigen Intention geht Niccolo alſo in der That auf dem Wege weiter, den ſeine norditaliſchen Vorgänger eingeſchlagen hatten. Nur in den Mitteln weicht er von ihnen ab; ihre mannigfachen, durchweg unbefriedigenden Verſuche haben ſeine Kritik angeregt, er hat ſich nach beſſeren Vorbildern umgeſehn und dieſe dann in der Antike gefunden. Auf der Art und Weiſe, wie er dieſe benutzt, beruht der immenſe Fortſchritt, mit dem er ſich über ſeine Vorgänger erhob. Auch dieſen war die Antike keineswegs ganz fremd geblieben. Mehr oder weniger hatten ſie das Bedürfniß gehabt, von ihr anzunehmen. Die Beibehaltung gewiſſer antiker Geſtalten, z. B. der Centauren, beweiſt dies unverkennbar, wenn auch in ſehr äußerlicher Beziehung. Einzelne gingen weiter, wie in verſchiedener Weiſe Antelami von Parma und der Meiſter des ſchönen Taufbeckens in Verona. Daß Niccolo tiefer eindringen und beſſere Frucht daran gewinnen konnte, verdankte er nicht blos ſeinem Talente, ſondern auch der mehr erweckten Zeit, in der er lebte.

Im ſiebenten Bande meiner Kunſtgeſchichte habe ich verſucht, dies Alles näher zu be-

Digitized by Google

gründen, die in der geistigen Entwickelung Italiens liegenden, auf die Antike hinweisenden Motive und die Schranken, denen ihr Verständniß auch bei Niccolo unterworfen war, anzudeuten, alles freilich ohne Rücksicht auf die mir damals noch unbekannte süditalische Hypothese. Herr Grimm hat nun in seinem oben erwähnten Aufsatze bei Vergleichung mit den in jenem englischen Werke ausgesprochenen Ansichten meinen Text einer ausführlichen Kritik unterworfen, deren Resultat denn ist, daß er eine erhebliche Zahl von Widersprüchen darin zu finden glaubt. Ich habe nicht nöthig gehalten, mich dagegen zu vertheidigen, da ein unbefangener Leser, zumal ein solcher, der nicht einzelne Sätze sondern das ganze Buch liest, in diesen vermeintlichen Widersprüchen ohne Anstand nur die nähern Bestimmungen allgemeiner Begriffe finden wird. Einen Punkt aber muß ich näher erwähnen, weil er Niccolo's Verhältniß zur Antike, von dem ich eben sprach, erläutert, und zugleich eine Probe giebt, wie Herr Grimm mein Buch gelesen hat. Ich sage daselbst, S. 320, von unserm Meister, daß „die Eigenthümlichkeit seiner Werke sich schon dadurch vollkommen erkläre, daß er zuerst „antike Bildwerke beachtete, und theils nachahmte, theils doch durch ihren Geist bestimmt „wurde," und füge dann (S. 322) erläuternd und beschränkend hinzu, daß „Niccolo, wie „sich bei näherer Betrachtung seiner Werke ergiebt, keinesweges ein tiefes Verständniß oder „eine unbedingte Verehrung für die Antike hatte. Gerade in dem Formellen, in der Schön„heit der Körperverhältnisse und in der Gewandbehandlung ist er von ihr unberührt; selbst da, „wo er gewisse Gestalten ihrer pikanten Erscheinung wegen nachahmt, wie bei dem bärtigen Dio„nysos" (auf der Darstellung Christi im Tempel an der Pisaner Kanzel) „weicht er in diesen „Beziehungen von seinem Vorbilde ohne Noth ab. Was ihn reizt, sind durchweg nur solche „Motive, Situationen, Gestalten, die sich auf ethische Begriffe zurückführen lassen; die „Hoheit, Anmuth, Reinheit der Frauen, oder die Völligkeit der Figuren und die gedrängte „Anordnung der Reliefs, die ihm als Ausdruck der Kraft und Lebensfülle dienen. Aber „das eigentlich Ideale, das Geheimniß der Schönheitsregel, die Formbildung der Antike übt „noch keine Anziehungskraft auf ihn aus."

Statt dieser Sätze, die überdies nicht allein stehen, sondern nur ein Resumé der bei der Beschreibung der Werke gegebenen Andeutungen sind, läßt Herr Grimm (S. 51.) mich sagen: „Niccolo habe nicht in antikem Geiste gearbeitet, nur die technischen Griffe habe „er den Alten abgesehen;" und ferner: „nicht der Geist der Werke, sondern das rein Hand„werksmäßige habe ihn zur Nachahmung gereizt." Gegen diese mir beigelegte Meinung polemisirt er dann weiter und setzt am Schlusse (S. 57) in das Sündenregister meiner Widersprüche auch den: „Er will nichts wissen vom Einfluß der Antike und findet den tiefsten „Eindruck antiker Sarkophage augenscheinlich." Er legt mir also ziemlich das Gegentheil von dem, was ich gesagt habe, in den Mund. Ich lege das höchste Gewicht auf den Einfluß der Antike, spreche das Wort wiederholt bei der Beschreibung der Werke aus, erkläre ihre Eigenthümlichkeit hauptsächlich aus demselben; nach seiner Meinung will ich nichts davon wissen. Ich bemühe mich, darzuthun, daß der Ausdruck des Ethischen, also doch der geistige Inhalt der antiken Bildwerke, Niccolo angezogen und begeistert habe; er versichert, daß ich ausschließlich von technischen Griffen und vom Handwerksmäßigen spreche. Ich versuche das Verhältniß Niccolo's zur Antike näher zu erläutern, den Unterschied aufzuzeigen, der in dieser Beziehung zwischen ihm und der späteren Renaissance besteht, und mache darauf aufmerksam, daß ihm die ausschließliche Verehrung für die antike Form an sich, für ihre abstrakte Schönheit (die, wie ich als bekannt voraussetzte, später viele hohle Erscheinungen hervorbrachte) ihm gefehlt habe. Ich nenne diese abstrakte Formschönheit: „das eigentliche Ideale" und dies einzige Wort trifft das Auge und die Phantasie des Herrn Grimm. Hätte er den ganzen Satz mit mäßiger Aufmerksamkeit gelesen, so würde

Digitized by Google

er gefunden haben, daß ich durch dies Wort den Gegenſatz gegen ein Reales, aber doch Geiſtiges, nämlich gegen den ſittlichen Inhalt der Bildwerke bezeichne. Statt deſſen konſtituirt er, mit einer Logik oder Aeſthetik, die ihm eigenthümlich ſein mögte, als Gegenſatz des Idealen das Techniſche und Handwerksmäßige. Um mich gründlich zu widerlegen, ſtellt er dabei einen allgemeinen Satz auf: „Wo ein Aufſchwung im Gebrauche der Technik ſtatt„findet, dürfen immer Ideen vorausgeſetzt werden, zu deren Darſtellung es den Meiſter „drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn „alſo zu ſuchen zwangen.“ Dieſer Satz entſpricht aber vollkommen meinen Anſichten, iſt von mir ſeit meinem erſten Auftreten in der Kunſtgeſchichte behauptet und ſo oft angewendet, daß es Jedem, der etwas von mir geleſen, überraſchend ſein müßte, wenn ich ihn verleugnete. Dies iſt aber auch hier ſo wenig geſchehen, daß ich ihn vielmehr bei der ganzen Betrachtung als ſelbſtverſtändlich vorausſetze, von der Technik gar nicht geſondert ſpreche, ſondern mich begnüge, darzuthun, daß das Streben nach ethiſchem Ausdrucke ihn zur Antike hin und den Aufſchwung ſeiner Kunſt herbeigeführt habe. Iſt nun etwa das Sittliche keine Idee? Iſt das künſtleriſche Beſtreben, die ſittliche Welt in ihren Erſcheinungen zu erfaſſen, ſie anſchaulich und eindringlich darzuſtellen, nur Technik? Wenn das wahr iſt, iſt freilich auch die griechiſche Kunſt bloßes Handwerk, ja es giebt überhaupt keine Kunſt im höheren Sinne des Wortes. Herr Grimm indeſſen geht auf dieſem Wege fort, widerlegt meine angebliche Meinung ſiegreich und begründet ſo den prägnanten Schluß: „Schnaaſe's Idee will mir nicht ſcheinen. Niccolo muß irgendwo in die Schule gegangen ſein.“ Dies letzte iſt freilich eine unbeſtrittene Wahrheit, fraglich nur, ob dieſe Schule in Süditalien oder eher im Norden und in den antiken Ueberreſten zu ſuchen iſt, die er auch hier nicht ſelten fand.

Auf einige andere Punkte, bei denen Herr Grimm angebliche Behauptungen von mir bekämpft, welche andere Augen in meinem Texte vergeblich ſuchen werden, will ich nicht weiter eingehn.*) Nur über eine nicht unwichtige, ebenfalls von Herrn Grimm ausführlich beſprochene Meinungsverſchiedenheit zwiſchen den Verfaſſern des engliſchen Buches und mir noch einige Worte. Es betrifft das Relief mit der Kreuzabnahme über dem Hauptportal der Kathedrale zu Lucca. Meine Meinung im Betreff deſſelben iſt trotz der Widerſprüche, die Herr Grimm zu entdecken glaubt, beſtimmt ausgeſprochen und auch trotz der bei ſo umfaſſender Arbeit gebotenen Kürze deutlich motivirt. Mir lag nur die ſchon bei Vaſari vorkommende, von Förſter ausführlich erörterte, bis dahin unwiderſprochene Anſicht vor, daß dies Relief eine Jugendarbeit unſeres Meiſters und zwar vom Jahre 1233 ſei. Ich beſtreite und widerlege zwar Förſter's Aeußerung, daß dies urkundlich feſtſtehe, finde das Reſultat aber „aus inneren Gründen“ annehmbar.

Die Inſchrift, welche das Jahr 1233 nennt, befindet ſich, zwar nicht an dem Relief oder auch nur am Portale, ſondern ſeitwärts deſſelben an der Wand der Vorhalle; ſie beweiſt aber, daß um dieſe Zeit an der Vorhalle gearbeitet ſei und begründet dadurch die Vermuthung, daß ſich dies auch auf das Portal und das Relief über demſelben erſtreckt habe. Für Niccolo's Hand ſpricht nur die hervorragende Schönheit und Beſtimmtheit der Arbeit, und eine wenn auch nicht nahe Verwandtſchaft mit den Reliefs der Kanzel von Piſa. Daß wir hier ein Jugendwerk vor uns haben, folgre ich dann daraus, daß Technik und Anordnung ſich noch mehr an die ſeiner Vorgänger anſchließen und die Einwirkung der Antike hier noch zweifelhaft oder ſchwach iſt, weit entfernt von der Herrſchaft, die ſie

*) Um nicht undankbar zu ſein, muß ich die Richtigkeit einer Rüge ausdrücklich anerkennen. Niccolo wird ſchon in einer Urkunde von 1284 als verſtorben bezeichnet; die ſtatt deſſen in meinem Buche angegebene Jahreszahl 1299 beruht auf einem leider von mir überſehenen Druckfehler.

Digitized by Google

an der Kanzel von Pisa hat. Crowe und Cavalcaselle betrachten die Sache anders. Auch sie zweifeln nicht, daß Niccolo der Urheber sei, erklären aber jenen geringeren Einfluß der Antike dadurch, „daß sich der Künstler in vielen Stücken von der bloßen Imitation klassischer „Vorbilder allmälig frei gemacht habe", finden in dem Werke „eine Höhe der Kunst, die „nur Michelangelo's wartete, um zur Vollendung zu reifen," und schließen aus dem Allen, daß es nicht ein Jugendwerk, sondern eine Arbeit seiner späteren Zeit sei, wobei sie die Möglichkeit offen lassen, daß er es in Gemeinschaft mit seinem Sohne Giovanni gearbeitet habe, ja daß es vielleicht nur ihrer Schule angehöre. Das sind Verschiedenheiten, die man nur angesichts des Originals oder allenfalls eines vortrefflichen Abgusses näher prüfen könnte. Ob das Werk seine Vorzüge der Jugendfrische oder der vollen Reife des Künstlers verdanke, ob seine Unbefangenheit oder seine vollendete Einsicht ihn vor der Einseitigkeit einer mittlerer Zeit bewahrt habe, hängt von Feinheiten ab, über die man je nach dem Standpunkte, von dem man sie betrachtet, sehr verschieden urtheilen kann. Die Ansicht eines so feinen und geübten Kunstkenners wie Cavalcaselle fällt natürlich schwer in's Gewicht, aber ich bin nicht im Stande, mich ihr sofort zu unterwerfen. Dergleichen Urtheile der Autopsie sind zu abhängig von momentaner Disposition, von vorgefaßten Meinungen und Begriffen, als daß man irgend einer einzelnen Stimme das Recht endgültiger Entscheidung beilegen könnte. Der höchste Vorzug des Reliefs von Lucca besteht unbezweifelt darin, daß es so vortrefflich in den Raum der Lunette hineinkomponirt ist; allein gerade dies war eine Eigenschaft, welche schon die ältere, Niccolo vorhergegangene Schule nicht selten in hohem Grade besaß, z. B. Antelami am Baptisterium von Parma, und die wir bei Niccolo in seinen anderen Werken keineswegs wachsend finden. Die Kanzel von Siena ist auch in dieser Beziehung schwächer wie die von Pisa, und spricht überhaupt nicht für ein bedeutendes Wachsen des Meisters in seinen späteren Jahren. Indessen, wie gesagt, die Frage kann hier nicht zur Erörterung gebracht, sondern muß als eine offene, künftiger Prüfung vorbehaltene, betrachtet werden. Auch hat sie für die Auffassung der Kunstgeschichte im Ganzen nicht die Bedeutung, wie jene erste, über die künstlerische Erziehung Niccolo's.

Zum Beschlusse dieser speciellen Erörterungen möchte ich den Versuch machen, eine nähere Verständigung über die allgemeine Frage nach der Zulässigkeit und den Bedingungen der Hypothese herbeizuführen. Als Einleitung dazu mögen einige Worte des Herrn Grimm dienen, welche er nach einer früheren Controverse mir zuruft, und in denen er sich als eifriger Verehrer der Hypothese bekennt (a. a. O. S. 201). „Beruht nicht einstweilen „die gesammte Kunstgeschichte größtentheils auf Hypothesen? Ist es überhaupt möglich, ihrer „Hülfe zu entrathen? Das reichlichste Material, und wäre es mit goldenen Richtscheiden „zugemessen und mit diamantenen Aexten behauen, muß immer eine todte Masse bleiben, „die sich von selbst nicht zum Baue schichtet. Immer wieder wird ein Gedanke, eine freie „Hypothese, die ahnungsartig im Geiste dessen sich bildet, welcher bauen will, den Plan „geben, nach welchem gebaut wird. Ohne Hypothesen keine wissenschaftliche Behandlung!" Sehr glänzend gesagt, aber von zweifelhafter Richtigkeit. Das wissenschaftliche Material ist eben kein gleichgiltiger Stein, den man behauen und damit ein beliebiges Gebäude errichten kann. Es besteht vielmehr in zerstreuten Gliedern einer organischen Gestalt, die ihre feste Bestimmung haben. Durcheinandergeworfen und ungeordnet bilden sie allerdings eine todte Masse, bis der Gedanke geschichtlichen Verständnisses sie wieder vereinigt und belebt. Aber ist dieser Gedanke, der durch die Anschauung jener Glieder erzeugt und getragen wird, der in ihrer Form und Zusammengehörigkeit seine volle Bestätigung findet, gleichbedeutend mit der Hypothese? Ohne Zweifel nicht. Sie unterscheiden sich wie Objectives und Subjectives, wie erwiesene Wahrheit und bloße Vermuthung. Auch jener Ge-

Digitized by Google

danke kann vielleicht zuerſt in ſubjectiver Form, als Vermuthung, im Haupte des Forſchers entſtehn. Aber indem er ihn dann unbefangen und frei von der Eitelkeit des Erfinders an den Thatſachen prüft, nur den Anzeichen nachgeht, welche ſie ihm bieten, wird er zu voller Objectivität erſtarken. Erſt da, wo die Thatſachen fehlen, um einzelne größere oder kleinere Theile jenes großen organiſchen Körpers wieder herzuſtellen, beginnt die Berechtigung der Vermuthung über den Gang der Umrißlinien an dieſer dunkeln Stelle. Ganz zu entbehren ſind alſo die Hypotheſen nicht; da es der Wiſſenſchaft nöthig iſt, ſtets das Ganze im Auge zu haben, muß ſie die Lücken vorläufig durch Vermuthungen ergänzen. Aber ſie ſind nur ein Surrogat der fehlenden Beweiſe, deſſen Berechtigung aufhört, ſobald dieſe gefunden ſind. Sie, wie es in jenen Sätzen geſchieht, als die Seele der Wiſſenſchaft, als die Bedingung wiſſenſchaftlicher Behandlung hinzuſtellen, iſt denn doch eine ſehr bedenkliche Lehre. Wiſſenſchaftlich iſt im Weſentlichen gleichbedeutend mit gründlich, erſchöpfend, zuverläſſig. Die Wiſſenſchaft iſt die Arbeit einer Reihe von Generationen; die Pflicht Jedes, der daran Theil nimmt, iſt daher, ſeinen Nachfolgern ſoviel wie möglich feſte Thatſachen zu liefern, auf denen ſie weiter bauen können. Der regelmäßige Weg der Wiſſenſchaft iſt mithin der des Beweiſes; Hypotheſen ſind Abweichungen von dieſem Wege, die manchmal nothwendig, manchmal nützlich ſind, aber auch leicht zu Irrthümern führen können. Sie ſind daher nur da ſtatthaft, wo es an ausreichenden und glaubhaften poſitiven Nachrichten fehlt; alſo da nicht, wo (wie es bei unſrer früheren Kontroverſe der Fall war) ein Augenzeuge eine einfache, offenkundige, ihm wichtige Thatſache angeſichts und ohne Widerſpruch zahlreicher andrer Augenzeugen bekundet. Aber auch da, wo ſie an ſich ſtatthaft ſind (wie in unſerm heutigen Falle bei den mangelhaften Nachrichten über Riccolo's künſtleriſche Erziehung), bedürfen ſie vorſichtiger Behandlung. Es iſt die Aufgabe des Forſchers, den wiſſenſchaftlichen Weg des Beweiſes ſoweit wie möglich zu verfolgen, ſo ſpät wie möglich zu verlaſſen, ſich deſſen bewußt zu ſein und Andere darauf aufmerkſam zu machen, wann er von dem feſten Boden abweicht und den unſicheren betritt. Ein paar Sätze von Otto Jahn, deſſen Verluſt die Archäologie ſoeben betrauert, ſprechen ſo vollſtändig meine Anſicht aus, daß ich mir nicht verſagen kann, ſie hier anzuführen. „Jede Hypotheſe (ſagt er in ſeinen populären „Aufſätzen: Aus der Alterthumswiſſenſchaft. S. 201) hat nur inſoweit wiſſenſchaftliche Be„deutung, als ſie zur Klarheit bringt, daß ſie auf ſicherem Grunde ſtehend, mit ſicheren „Faktoren, nach ſicheren Geſetzen operirend die geahnte Thatſache zu errathen ſucht." „Keine „Disciplin bedarf in dieſer Beziehung größerer Gewiſſenhaftigkeit und Enthalt„ſamkeit als die Kunſtgeſchichte, da hier die hiſtoriſche Forſchung durch die eigenthümliche „Natur des Objekts, worauf ſie gerichtet iſt, fortwährend mit den ſubjektiven Elementen „künſtleriſcher Auffaſſung und Würdigung verſetzt wird." Der berühmte Archäolog hat bei dieſer Warnung ohne Zweifel zunächſt nur an ſeine Wiſſenſchaft, an die Geſchichte der antiken Kunſt gedacht. Aber es iſt keine Frage, daß ſie auch auf die der modernen Kunſt, ja hier noch in viel höherem Grade Anwendung findet. Denn die ſubjektiven Elemente künſtleriſcher Auffaſſung und Würdigung ſind hier aus vielen Gründen noch viel mächtiger. Um ſo mehr haben wir denn Urſache darauf zu dringen, daß der objektive Beweis, ſoweit er hergeſtellt werden kann, mit höchſter Strenge geführt werde, und daß der üppige Wuchs der Hypotheſe unſer Feld nicht allzuſehr überwuchere.

Digitized by Google

Vier Porträts von Terburg.

Von C. von Lützow.

Eine erfreuliche Nachricht: vier Porträts von Terburg, Bilder feinſter Qualität, ſind kürzlich aus Holland in deutſchen Beſitz, und zwar in die Galerie Liechtenſtein zu Wien und in die Sammlung des Herrn B. Suermondt in Aachen übergegangen.

Daß Kunſtwerke aus Holland auswandern, iſt allerdings keine Seltenheit. Nirgends iſt der Bilderbeſitz beweglicher als dort, wo ſelbſt die Galerie eines Königs unter den Hammer kommen konnte. Aber nicht jeder Meiſter hat leicht wandern, weil mancher eben faſt gar nicht mehr aufzutreiben iſt.

Zu dieſen Seltenſten unter den Seltenen gehört mit in vorderſter Linie Terburg. Die von ihm in ſeinem Vaterlande noch vorhandenen Bilder ſind ſchnell an den Fingern abzuzählen:

Das Reichsmuſeum in Amſterdam beſitzt nur eines, bekannt durch Goethe's Beſchreibung und Wille's meiſterhaften Stich unter dem Namen der „väterlichen Ermahnung", in London und Berlin in beſſer erhaltenen Exemplaren wiederholt. — Der ſogenannte Terburg im Muſeum van der Hoop daſelbſt iſt eine Kopie des Münchener Bildchens: „Knabe mit Hund" (Cab. 437).

Das Muſeum im Haag hat ihrer zwei von unbeſtrittener Echtheit, aber ebenfalls nicht beſonders guter Erhaltung: eine Gruppe von drei Figuren und das berühmte Selbſtporträt in ganzer Figur, als Bürgermeiſter von Deventer, aber ohne Beiwerk, einfach gegen die leere Wand geſtellt.

Das iſt Alles, was ſich in öffentlichen Sammlungen findet. In den holländiſchen Privatgalerien treffen wir den Meiſter auch ſehr ſelten:

Die Sammlung Steengracht im Haag beſitzt nur ein, freilich ausgezeichnetes, Bild von ihm, das Smith zu ſeinen beſten überhaupt zählt.

Bei Hrn. van Loon in Amſterdam findet er ſich ebenfalls nur einmal vertreten, allerdings wieder durch ein Kapitalwerk, eine Kartenpartie, über 50,000 Franken werth. — Ein zweites, dort auf Terburg getauftes Bild iſt wohl nichts anderes als ein Brekelenkamp, derſelbe Meiſter, der auch hinter dem falſch bezeichneten G. Metzu des Muſeums van der Hoop (Nr. 69) zu ſuchen ſein wird.

Die Sammlung Six van Hillegom hat zwei Terburg's, darunter vielleicht den ſchönſten, der exiſtirt: Dame und Herr muſicirend, ein Dritter hört zu, ein Bild von unbeſchreiblichem Schmelz der Farbe und bewundernswerthem Helldunkel, eine wahrhaft klaſſiſche Darſtellung wonnevollen Muſikgenuſſes. — Ein drittes, Terburg bezeichnetes Bild: vier Perſonen, Auſtern eſſend, kann höchſtens ein Schüler unſeres Meiſters oder des Metzu, etwa Uchterveldt ſein.

Digitized by Google

Die beiden letzten Terburg's, die ich in Holland gefunden habe, sind bei Herrn Dupper in Dortrecht: zwei kleine Porträts, Brustbilder von Mann und Frau, in einem kühlen, silbernen Ton höchst fleißig ausgeführt, ohne Zweifel aus früherer Zeit, monogrammirt.

So wie man die Südgrenze Hollands überschritten hat: keine Spur mehr von Terburg. In ganz Belgien ist auch nicht ein einziges echtes Bild von ihm aufzutreiben. Das Museum in Antwerpen heftet des Meisters Namen an ein Werk (Nr. 555), das vielleicht seine Tochter Constantia gemalt haben könnte. Im Brüsseler Museum ist nicht einmal der Name zu finden und auch die Schulkopie nach dem Bilde des Louvre in der Galerie Arenberg verdient kaum hier erwähnt zu werden. —

Dieser seiner großen Seltenheit hat der Meister offenbar einen Theil der kolossalen Summen zu verdanken, welche für seine Bilder im Laufe der letzten Jahre bei Versteigerungen gezahlt wurden. Ich führe nur einige der eklatantesten Beispiele an:

Auf der Morny'schen Versteigerung erzielte ein verdorbenes Gemälde von drei Figuren 40,000 Franken.

Das kleine Brustbild eines Mannes in Schwarz auf der Versteigerung Salamanca brachte 14,000 Fr.

Bei Delessert ging das Kniestück eines trinkenden Dämchens, gut erhalten, aber von zweifelhafter Echtheit, auf 45,000 Fr.

Bei Demidoff endlich wurde, wie sich die Leser aus O. Mündler's Bericht erinnern, das Miniatur-Porträtbild der Abgesandten zum Kongreß von Münster bis auf 182,000 Fr. getrieben. Und diese Summe zahlte man für ein Bild, welches eigentlich doch des Hauptreizes von Terburg's Kunst, nämlich der virtuosen Stoffmalerei, völlig entbehrt, da es gar keine weibliche Figur, sondern nur eine Menge schwarzgekleideter Männer zeigt, welche die Hand zum Schwur erheben. —

Man sieht, es ist ein kostbarer Fang, welchen unsere beiden deutschen Sammlungen in den zwei Paaren von Porträts gemacht haben. In beiden ist Mann und Frau dargestellt, und — was die Bilder noch merkwürdiger macht, — alle diese Persönlichkeiten gehören zur Familie Terburg und befanden sich bis jetzt im Besitz von deren Nachkommen. Sie wurden voriges Jahr bei dem Kaufmann Bols aus Deventer gekauft, welcher seinen Stammbaum bis auf den weltberühmten Maler-Bürgermeister dieser Stadt zurückführt und seit einigen Jahren in Cleve angesiedelt ist.

In den beiden Porträts der Galerie Liechtenstein haben wir Oheim und Tante des Meisters vor uns. Der Oheim war Bürgermeister von Deventer, wie später der Neffe. Sein Name ist hinten am Blendrahmen auf einen Zettel geschrieben: „Herr Willem Marienburg", geb. den 13. Januar 1590, † den 9. Februar 1648. Den Namen seiner Gattin erfahren wir auf gleiche Weise. Sie hieß „Gertruy Assinck"*) und war am 6. April 1619, nach eben vollendetem 19. Jahre, mit Willem Marienburg getraut. Als ihr Todesjahr wird 1699 angegeben, sie wurde also beinahe 100 Jahre alt! Wie sie da vor uns steht, in der Blüthe ihrer Weiblichkeit, geben wir ihr kaum 30 Jahre, ihrem Manne 40. Das gewährt einen Anhaltspunkt zur Bestimmung der Entstehungszeit der Bilder. Sie müssen danach um 1630 gemalt sein, also in Terburg's 22. Lebensjahre. Die bewundernswerth vollendete Ausführung ist kein Anlaß, daran zu zweifeln. Wir haben hier eben wieder eines jener Beispiele früher Meisterschaft, wie bei Lucas van Leyden, Holbein u. A.

*) Gertruy = Gertrud. — Assinck ist der Name einer Familie, die noch heute in Friesland lebt und zu den angesehensten des Landes gehört.

Digitized by Google

Die Bilder selbst bekräftigen diese Datirung. Sie sind bei aller ihrer Vollendung noch schlicht und streng.

Der Mann steht, ganz in Schwarz, aber elegant gekleidet, neben einem Tisch, an dessen sammetner Decke sein Hut liegt. Aus dem dicht zusammengenommenen Mäntelchen schaut nur die Linke mit dem Handschuh hervor. Braune Lockenfülle umgiebt das wohlhäbige Gesicht, das uns fest und treu anblickt. Die Tracht der Frau zeugt noch deutlicher für den vornehmen Stand. Perlen und Edelsteine schmücken Hals, Brust und Ohrgehänge; aus dem kleidsamen Schwarz des Obergewandes tritt vorn die reich besetzte Atlasrobe hervor und bildet mit dem blaßrothen, goldbetreßten Sessel zur Seite einen Farbenakkord von sanftestem Schmelz. Mit unbeschreiblicher Anmuth legt die zartgebaute Gestalt den rechten Arm über die Sessellehne, die Linke hängt lässig herab; ein Hauch schlichtester Weiblichkeit und Natürlichkeit ist über Haltung und Ausdruck hingegossen. Zeichnung und Ausführung sind bei beiden Figuren von der höchsten Sorgfalt und Gediegenheit; die Behandlung einzelner Theile, z. B. der Nägel an den Händen der Frau, grenzen an die miniaturartige Feinheit der van Eyck'schen Schule. Der Fleischton ist im Ganzen kühl und silberfarben: blos im Gesichte des Mannes kommt ein kräftigeres Roth zur Geltung. Dasselbe beobachtete ich an den zwei Brustbildchen der Dupper'schen Sammlung. Diese sind aber vielleicht noch um einen Grad strenger und kühler und könnten daher auch etwas früher fallen. Zur ganz besonderen Zier gereichen den Liechtenstein'schen Exemplaren die großen, prachtvoll mit geschnitztem Blumen- und Blätterwerk verzierten Originalrahmen, wie sie nur höchst selten in dieser Schönheit und Erhaltung noch vorkommen

Die beiden Brustbilder des Herrn Suermondt, welche die kleineren Pendants zu den Liechtenstein'schen bilden,*) sind ohne Zweifel mit den letzteren vollkommen gleichzeitig und wie aus dem nämlichen Farbentopf gemalt. Sie gehören ebenfalls zur Verwandtschaft des Terburg, wie aus den alten Inschriften und Familienaufzeichnungen hervorgeht. Der Mann wird uns vorgestellt als der „Outvanger" d. i. Steuereinnehmer oder Stadtkassirer van Marienburg und seine Frau als eine geborene Terburg. Sie erscheinen nicht, wie die oben Beschriebenen in ganzer Figur, sondern als Brustbilder, und haben in ihrer Erscheinung etwas noch Schlichteres, in der Tracht weniger Vornehmes. Die Frau ist ganz in Schwarz gekleidet, auch mit schwarzer Kopfbedeckung, aber mit weißem Mützchen. Es ist eine feine Fünfzigerin von etwas mageren Zügen und intelligentem Ausdruck. Der Mann steht ungefähr in dem nämlichen Alter. Er ist ein ziemlich beleibter Herr von angenehmer, freundlicher Physiognomie, ganz in schwarzseidenem Anzuge mit schwarzem Käppchen und weißem Kragen. Die Ausführung ist auch hier von der höchsten Delikatesse. Das Bildniß der Frau trägt das Monogramm des Meisters.

Ich kann es mir nicht versagen, diese Einführung der vier für Deutschland gewonnenen Meisterwerke mit einigen Worten W. Bürger's zu schließen, welche dieser in seinem bei uns allzu wenig bekannten köstlichen Buche über die Museen Hollands dem Urheber der Bilder widmet. Sie gehören zu dem Besten, was der liebenswürdige Autor über die Meister seines Herzens geschrieben hat. Bürger sagt, Musées de la Hollande I, 118:

„Unter jenen „kleinen" großen holländischen Meistern ist Einer, der niemals an das Gemeine streift: Terburg. Er ist ein echter Gentleman, wie Cuyp, und gehört mit diesem auch zu einer und derselben Generation. Sein Geburtsjahr, 1608, fällt mit dem Rembrandt's zusammen. Er hat auf die Entwickelung der holländischen Schule einen höchst bedeutenden Ein-

*) Die Liechtenstein'schen Bilder sind überhöht viereckig 62×78 Centim. groß, die Suermondt'schen sind oval, 31 Centim. br. und 36 Centim. h.

Digitized by Google

fluß gehabt. Metzu iſt ſein jüngerer Bruder von ebenbürtigem Talent. Sie beide, Jeder in ſeiner Art, welche der des Andern verwandt iſt, laſſen alle übrigen Rivalen weit hinter ſich. Aber Terburg hat vor Metzu den Vorzug, daß er der Bahnbrecher iſt. Er hat jene eleganten Interieurs geſchaffen, jene „Converſationen", Spielpartieen, jene Scenen verſteckter Galanterie, Beſtellungen von Liebesbriefen, häuslichen Konzerte, in den kleinen, mit Damaſt drapirten Salons, wo die jungen, kokett geputzten Dämchen ihre Atlasroben rauſchen laſſen. Die Atlasrobe gehört dem Terburg. Er hat allen Uebrigen den Atlas geliefert, dem Metzu, dem Mieris, auch dem Wouverman für ſeine vornehmen Cavalcaden, ja ſelbſt dem Jan Steen, deſſen ſchönen Liebeskranken das Atlaskleid ſo reizend ſteht."

„Terburg war ein weit gereiſter Mann; er war der einzige holländiſche Künſtler ſeiner Zeit, welcher ſo viel von der Welt kannte. Er hat Italien beſucht, und die großen Meiſter ſtudirt; er hat Deutſchland geſehen und ſeinen „Kongreß von Münſter" nach der Natur gemalt; auch Spanien bereiſte er und ſoll ſich dort für die Schönheit der Frauen nicht unempfänglich gezeigt haben; er machte in Madrid gewiß auch die Bekanntſchaft des Velazquez; er hat in Frankreich gemalt, vielleicht ſelbſt in England. Und trotz alledem iſt er in Styl und Ausführung ein echter Holländer geblieben! Die gefährliche Berührung mit Italien hat ihm nichts anhaben können. Der Umgang mit Königen und Fürſten, mit Geſandten und Kardinälen, kurz mit großen Herren aus aller Welt Enden hat ſein ſchlichtes Naturell in keiner Weiſe alterirt; nur eine Empfindung von ſeltener Vornehmheit und eine unvergleichliche Grazie des Vortrags brachte er als Früchte dieſes Umgangs heim und interpretirte damit die höheren Lebensformen der holländiſchen Geſellſchaft. Keiner der fremden Meiſter hat auch nur die geringſte Spur in Terburg's Kunſt hinterlaſſen und doch hat er ſich auf geheimnißvolle Weiſe alle ihre beſten Eigenſchaften anzueignen gewußt. Wenn er vielleicht irgend einmal an ein beſtimmtes Vorbild gedacht hat, ſo könnte es Velazquez geweſen ſein. An dieſen erinnern die grünlichen Silbertöne, welche einigen ſeiner Bilder einen ſo ſanften, unſagbaren Reiz verleihen. Smith findet in ihm etwas der „faſcinirenden Art" des Correggio Verwandtes! Was dieſe Engländer für exentriſche Leute ſind: Reynolds bringt Jan Steen mit Raffael in Verbindung, Smith gar Terburg mit Correggio."

„Die Wahrheit iſt, daß Terburg Niemandem ähnlich ſieht. Er iſt durch und durch Original, und allererſten Ranges. Ich weiß nicht, ob man ihm nicht, nach Rembrandt, einen Platz hoch über allen Andern anweiſen ſollte, einen Platz ganz für ſich, wie er wahrhaft großen Menſchen gebührt."

Digitized by Google

Reiſeberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.**

VI.

Florenz.

Mit Abbildungen.

Engel von Fieſole.
Aus der Umrahmung des großen Altarwerkes in den Uffizien.

Auch für Florenz iſt Burckhardt ein vortrefflicher Cicerone. Die Feinheit ſeines Urtheils hat mich oft in Erſtaunen geſetzt. So ſagt er z. B. bei Gelegenheit des Figurenſchmuckes in den Außennischen von Orſanmichele, ſtellenweiſe bräche ſich auch bei ſo ausgeſprochenen Realiſten der Frührenaiſſance wie Andrea Verrocchio der ideale Zug Bahn, welchen Ghiberti aus der germaniſchen Zeit herübergerettet und nach Maaßgabe ſeines Jahrhunderts geläutert hatte. „Sobald man ſich durch den bei Verrocchio ganz beſonders umſtändlichen knittrigen Faltenwurf nicht ſtören läßt, treten bisweilen Motive von ſchönſtem Gefühl hervor. So theilweis in der Bronzegruppe des Chriſtus mit St. Thomas an Orſanmichele; die Bewegung des Chriſtus iſt mächtig überzeugend, die beiden Köpfe faſt großartig frei und ſchön". — Dieſes durchaus richtige Urtheil gewinnt durch Folgendes eine eigenthümliche Beſtätigung. Bekanntlich ſind in dem langen Verbindungsgang zwiſchen den Uffizien und dem Palazzo Pitti die Handzeichnungen der großen Künſtler ausgeſtellt. Da findet ſich nun unter denen des Fra Angelico genau dieſelbe Kompoſition des Verrocchio, nur einfacher und ſchlichter in der Gewandung und mit andern Apoſteln umgeben. Noch intereſſanter wird das aber, wenn man nun gar merkt, daß auch Fra Angelico nicht ſelbſtändig geweſen. Im Hauptſaal der akademiſchen Galerie ſind die kleinen Bildchen zu ſehen aus dem Leben Chriſti und des heiligen Franciscus, welche früher in S. Croce waren. Sie ſind von Giotto. Dort findet ſich wieder genau dieſelbe Kompoſition, bis auf die Handbewegung genau, nur noch ſchlichter, noch einfacher wie beim Angelico. — Der Geiſt Giotto's zeigt ſich alſo noch vergeiſtigend in Verrocchio's Gruppe und Burckhardt hat das durchgefühlt.

Vielleicht iſt noch ein anderes Beiſpiel von Intereſſe für das Wiederkehren gewiſſer großartiger Ideen in durchaus ſelbſtändigen Künſtlern, und zwar ein Beiſpiel für noch weiter auseinanderliegende Perioden. Zu den ſchönſten Feldern der Thür des Nicola Piſano am Baptiſterium gehört die Darſtellung der Spes. Dieſelbe iſt ſo ſchön, daß man ſie wie die anderen Tugenden

Digitized by Google

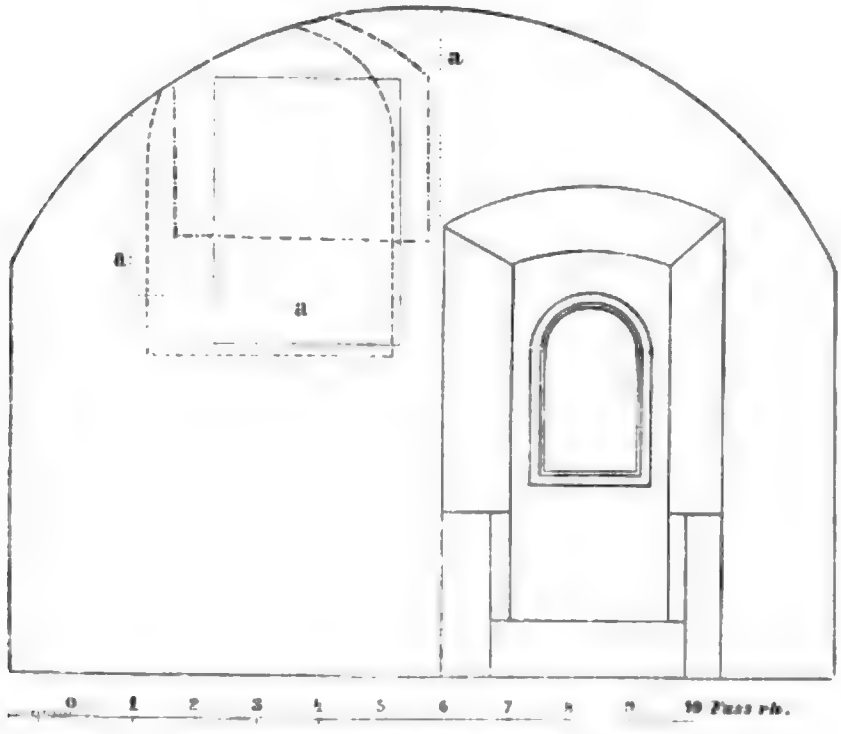
von Giotto erfunden glaubt, der ja in der Arena zu Padua mit der Darstellung der Tugenden und Laster den für die ganze germanische Kunst mitbestimmenden Anfang machte. Die Hoffnung sitzt mit dem Unterkörper dem Beschauer zugewendet auf einer Marmorbank und hebt sehnsüchtig, sich nach links oben wendend, beide Hände empor nach einem Sterne nahe bei ihr. Ist es nun nicht interessant, daß Cornelius, unser neuer Giotto, dieselbe Gestalt hat als die wunderbar ergreifende Mutter in der Seligpreisung der Hungrigen für das Berliner Camposanto? Natürlich ist die Form eine andere geworden und durch die Hinzufügung der Kinder und Fortlassung des Sternes veredelt und noch vergeistigt worden, aber es ist derselbe Geist in beiden, dieselbe Auffassung des Sehnens und Hoffens. Wer vermag zu entscheiden, ob er bewußt oder unbewußt diese Aehnlichkeit erreichte? Vielleicht darf uns aber sein großes Wort in den Sinn kommen, was er einst bei dem Vorwurf gesagt, er habe seinen Gott-Vater in der Lünette über der Auferstehung im Camposanto aus Raffael's Vision des Ezechiel: „Ich mache damit dem Raffael mein Kompliment! Es geht nicht besser, drum mach ich's auch so."

Ich komme nun zu einer längeren Mittheilung, die ich mit einigem Widerstreben bringe, weil sie viel Widerspruch finden wird. Ich will und kann im Folgenden nichts Endgültiges geben, glaube aber eine Frage anregen zu müssen, welche Einsichtigere entscheiden mögen. Ich wage nämlich nichts Geringeres, als den innigsten, edelsten Meister der ganzen germanischen Kunstepoche einer großen Geschmacklosigkeit zu zeihen; ich wage zu behaupten, daß Fra Angelico da Fiesole in dem Einen, was einen Giotto, einen Gaddi, einen Orcagna u. s. w. so sehr auszeichnet und hochstellt, sehr gering ist: im Architekturgefühl. Ich will damit nicht sagen, daß er unarchitektonisch komponire. Gewiß nicht. Niemand hat je mit feinerem und dabei strengem Schönheitssinn Form und Farbe abgewogen, nein, aber die Verwendung des gegebenen Architekturraumes ist bei ihm eine unbegreiflich geschmacklose. — Das Kloster S. Marco ist und wird jetzt zu einem öffentlichen Angelico-Museum eingerichtet. Die früher so unzugänglichen Zellen im oberen Stockwerke, die Angelico bei seinem neunjährigen Aufenthalt daselbst ausmalte, stehen jetzt einer genauen Prüfung offen. Die Zellen liegen an drei Seiten des Klosterhofes, vierundvierzig an der Zahl. Jede Zelle ist — mit Ausnahme der etwas größeren Eckzellen — 8' 9" tief, 12' 4" breit, 10½" hoch; die zwei Fuß breite, acht Fuß hohe Thür liegt dicht neben der rechten Wand und ihr fast gegenüber liegt das kleine, zwei Fuß tiefe Fensterchen. Selbst jetzt, wo die Zellen geweißt sind, sind sie dunkel und selbst bei Sonnenschein dämmerig. Die Wandfläche links neben dem Fenster hat nun Fiesole zu bemalen gehabt, und wie hat er auf derselben sein Bild angebracht? So unglücklich wie möglich. Hoch über dem Boden und — fast überall an das niedrige Gewölbe anstoßend! Ja, damit nicht genug: ganz ohne durch die Komposition gezwungen zu sein, schließt er die Bilder sogar durch die irrationellsten Linien nach oben ab; die beigefügte Zeichnung mag davon einen überzeugenden Begriff geben. Z. B. sind in der Art wie bei Umrahmung a die Bergpredigt und das Abendmahl abgeschlossen, trotzdem Nichts hinderte, rechts einen dem linken Bogen entsprechenden Abschluß zu machen. Ja, was der Geschmacklosigkeit die Krone aufsetzt, die durch die Wölbung abgeschnittenen Umrahmungstheile sind sogar auf jener weiter geführt worden. Allerdings ließe sich für den hohen Anfang der Bilder vielleicht als genügende Entschuldigung das Meublement der Zelle anführen, vielleicht stand unter dem Bilde gerade der Betstuhl und die verschiedene, sogar um 1—2 Fuß differirende Ansatzhöhe spricht noch mehr dafür, aber was hinderte denn den Künstler, noch unter der Wölbung in gerader oder wenigstens symmetrischer Linie abzuschneiden. An eine gewisse Figurengröße hat er sich durchaus nicht gehalten, die Höhe der Figuren wechselt von 1½—2½ Fuß. Wie kann man ihn da vertheidigen?

Der Herr Maler Keyser, der jetzt im Auftrage der Arundel society die schönste dieser Fresken, die Anbetung der Könige, ganz vorzüglich kopirt, und die Bilder, wie das Kloster überhaupt genau studirt hat, glaubt folgende Behauptung zur Rettung Fiesole's anführen zu können, die fast blendend ist. Bekanntlich hatten die Salvestrini früher das Kloster S. Marco inne, und zwar schon von 1290 an, wurden jedoch 1435 daraus wegen zügellosen Lebens vertrieben und die Dominicaner, welche bis dahin theils in Fiesole, theils in Foligno gelebt hatten, durch Papst Eugen IV. an ihrer Stelle eingeführt. Sie fanden das Kloster in sehr verfallenem Zustande, trotzdem jene

Digitized by Google

Salveſtriner ſchon ſeit 1416 daran reſtaurirt hatten. Auf Koſten des Cosmo von Medici wurde deshalb von Michelozzo Michelozzi 1437 eine Reſtauration des Kloſters und der Kirche begonnen, die 1442 ſo weit war, daß dieſelben geweiht werden konnten und 1445 vollendet wurden. Nun meint Herr Keyſer, die Mönche hätten zuerſt (ſicher von 1435—1437) das Kloſter benutzt, wie es war und alſo auch oben im rieſigen Dormentorio gewohnt; Fra Angelico hätte die Wände nach Belieben gemalt, vielleicht über jedem Bett ein Bild, und erſt ſpäter, vielleicht als Michelozzo den reichen dreiſchiffigen Bibliotheksſaal anbaute, wären die Zellen eingebaut worden und zwar mit möglichſter Konſervirung von Fieſole's Fresken. Durch die Wölbungen wurden die Bilder oben ſo unregelmäßig abgeſchnitten und durch Andere die allerdings neuere Umrahmung ſogar auch über die Wölbung geführt. Ja dadurch wäre noch ein anderer Punkt klar. Jeder Verſtändige muß ſich wundern, daß Angelico grade die dunkelſte Wand der Zelle ſich ausgeſucht habe, während dem Fenſter gegenüber eine nicht nur ununterbrochene ſondern ſogar lichtreiche Wandfläche ſich darbot. Da man wirklich nur bei einfallendem Sonnenlichte an jener Fenſterwand einigermaßen ſehen kann,



Wandeintheilung in S. Marco.

ſo müßte Angelico gradezu nur zu ſolcher Stunde gemalt haben, eine Annahme, die für die außerordentliche Durchführung und für Fresco insbeſondere kaum möglich iſt. Nimmt man dagegen an, daß die Zellen erſt ſpäter eingeſetzt ſind, daß die Wände fenſterlos waren und nur durch die theilweis noch erhaltenen Fenſter des ganz ſichtbaren, hoch über den Zellengewölben liegenden Dachſtuhls beleuchtet wurden, ſo erklärt ſich Alles von ſelbſt und Angelico iſt vertheidigt. Dieſe Behauptung ſcheint zur Evidenz geſteigert zu werden durch noch zwei Punkte. Erſtens finden ſich nämlich zwei Bilder wirklich durch die Zellenwand ganz zerſchnitten (ein Einzug in Jeruſalem und eine Verſuchung in der Wüſte) und zweitens ſind gar in jetzt vollſtändig dunklen Zellen unter der Tünche einzelne Bilder gefunden worden. Und dennoch iſt die Behauptung doch wohl nicht richtig, ja ſie würde Fra Angelico nur noch geſchmackloſer zeigen.

Allerdings muß zugeſtanden werden, daß die Zellen in den ſchon gegebenen Schlafſaal der Salveſtriner hineingebaut worden: beim jetzigen Verputzen der Zellen fand man, daß die Querwände nicht in die Außenmauer eingefügt waren, auch das ſpätere Durchbrechen der Fenſter muß zugeſtanden werden: es war der ausdrückliche Wunſch des Priors, des h. Antonin, daß das viel prachtvoller beabſichtigte Kloſter ſo gebaut wurde, dem Armuthsgelübde des Ordens zur Liebe.

Digitized by Google

Allerdings könnte man eine Stelle in der gründlichen, auf Quellenſtudium baſirenden „Storia del convento di S. Marco in Firenze dal P. Vincenzo Marchese 1853“ dagegen anführen, wo es heißt, Michelozzo habe mit Ausnahme des Refektoriums und der Kirche Alles niederreißen laſſen, um den neuen Bau feſter konſtruiren zu können, aber jene Beobachtung der mangelnden Mauerverbindung würde das ſchon entkräften und ſogar die ganz gothiſche Architektur des Kapitelſaales würde wenigſtens eine Ausdehnung konſervirter Theile verlangen. Nein, das iſt ſicher und auch die mangelnde Verbindung der gewölbten Zellen mit dem oberen Dachſtuhl ſpricht dafür, die Zellen ſind ſpäter als die Außenwände; aber damit iſt noch nicht bewieſen, daß ſie ſpäter ſind als Angelico's Malereien. Denn wenn auch Angelico beim Einziehen der Dominikaner 1435 gleich angefangen hätte, den baufälligen Schlafſaal auszumalen, er hätte ſicher nicht bis 1437, ja ſagen wir ſelbſt bis 1439 (weil Michelozzo vielleicht erſt die Kloſterhöfe und dann den in Rede ſtehenden Zwiſchenbau aufführte), 44, ſage vierundvierzig Zellen ausmalen können. Dann wäre er ja auch bis zum Jahre 1445, wo er (nach Cavalcaſelle's Forſchungen) nach Rom geht, unthätig geweſen. Ferner ſteht am Eingang zu zwei Zellen, die auch von Angelico ausgemalt ſind und zwar der zweiten mit dem figurenreichſten Bilde, daß Coſimo ſich dieſelbe habe bauen laſſen, ut S. Antonini colloquiis frueretur, und daß Eugen IV. bei der Einweihung des Kloſters dort gewohnt habe. Ferner ſind ſogar vier Bilder an den eingebauten Zellenwänden von Angelico ſelbſt gemalt; die Heimſuchung außen an der Ecke, wo die beiden erſten Gänge zuſammenſtoßen, der Gekreuzigte, vom h. Dominicus beklagt, ſchräg gegenüber, die thronende Madonna mit vier Heiligen zu jeder Seite in der Mitte des linken Ganges und endlich innen in der Eckzelle des h. Antonin die trennende Eckwand der anſtoßenden Zelle ſelbſt mit Chriſtus in der Vorhölle. Nun liegt allerdings die Vertheidigung nahe, daß jene Einſetzung der Zellen bei Lebzeiten Angelico's gemacht ſei (alſo vielleicht kurz vor 1442, vor der Einweihung), daß dann Angelico an den neu entſtandenen Wänden ſeine Bilder angebracht habe, und allerdings ſind jene genannten Bilder aus ſeiner ſpätern Zeit, wie ſchon die realiſtiſch ausgebildete Renaiſſancearchitektur über der thronenden Maria beweiſt, an der ſogar die Säulenkapitäle lange Schlagſchatten werfen, die in Bezug auf das weit entfernte Fenſter konſtruirt ſcheinen. — Aber — wenn auch Angelico dann wirklich bei gutem Licht gearbeitet hat, es iſt dann noch ſchlimmer für ihn! Nehmen wir an, er habe die ununterbrochene Wand gehabt zur Bemalung: welcher Künſtler würde da nur einen Augenblick unklar geweſen ſein, daß er dieſelbe gedanklich und formell im Zuſammenhang erhalten muß? Giotto erging es ſo in der Arena zu Padua, Orcagna im linken Querſchiff von S. Maria novella, Simone Memmi und Taddeo Gaddi in der Capella degli Spagnuoli daſelbſt, in S. Croce u. ſ. w. u. ſ. w. Sie haben ſtets ſich den Raum ſymmetriſch zu theilen geſucht oder die ganze Wand mit einem Bilde bedeckt, das viele Scenen zuſammen durch Landſchaft verband. Keinem iſt es eingefallen, verſchieden große Bilder, in verſchiedener Höhe an einer Wand ohne jede Architekturverbindung anzubringen. Es wäre das viel geſchmackloſer, als ſeine irrationelle Anbringung eines einzelnen Bildes an einer einzelnen Wand. Und jene Unterſchiede ſind bedeutend. Wenn die Breite der Bilder wenigſtens an der einen Wand ziemlich gleich iſt und nur in Zollen variirt, ſo iſt aber der Anſatz der Bilder ganz verſchieden: 5′ 2″, 7′ 2″, 5′ 6″, 5′ 1″ u. ſ. w. über dem Boden. Ja vielleicht entſchuldigt auch hier wieder das etwaige Möblement. Gut, dann bleibt immer noch Folgendes durchſchlagend. Die Bilder folgen nicht nur ohne jede innere Verbindung auf einander, ſondern ſind ſogar an zwei Außenwänden genau dieſelben. Die Folge der Bilder auf der Seite, wo die Zelle des Antonin ſich befindet, iſt folgende, von links beginnend: Chriſtus in der Vorhölle, Bergpredigt, Chriſtus in der Wüſte, Einzug in Jeruſalem, der Judaskuß, Chriſtus in Gethſemane, Abendmahl, Kreuzigung, der Gekreuzigte mit Klagenden (dieſes Bild iſt in einer in der Form abweichenden Eckzelle und dem Fenſter gegenüber gemalt, trotzdem neben demſelben derſelbe Platz wie ſonſt frei war!). An der rechten Wand des links daran ſtoßenden Ganges: der Gekreuzigte, die Kreuztragung, Dominicus betend und die Viſion der ſtenographiſch gegebenen Paſſionsgeſchichte, Chriſtus im Grabe ſtehend, der Gekreuzigte, die Taufe, der Gekreuzigte, dgl., aber viel kleiner, trotzdem der freie Raum größer iſt. — Die Bilderfolge auf der entgegengeſetzten Seite deſſelben Ganges: Chriſtus als Gärtner, Chriſtus beklagt, die Heimſuchung Mariä, der Gekreuzigte, Anbetung des Kindes, die Verklärung, der leſende Dominicus, die Auferſtehung, die

Digitized by Google

Krönung der Maria, die Darbringung im Tempel, Madonna mit zwei Heiligen. An der Wand des letzten Ganges endlich der Gekreuzigte, dgl., dgl. u. ſ. f. durch ſieben Zellen, all dieſe Bilder auffallend kleiner und ärmlich. Dieſelbe ſich wiederholende Kompoſition etwas reicher und ein wenig variirt an der Wand wo die Treppen und Zellen des Coſimo liegen, in der etwas erhöhter liegenden zweiten der letzteren die Anbetung der Könige über einer kleinen Niſche mit dem todten Chriſtus. Dieſes Bild ſchließt ſich der Architektur gut an, iſt unten mit einem Geſims abgeſchloſſen, oben durch einen Laubſtrang, der der Deckenwölbung folgt. Schon dadurch zeichnet ſich dieſes Bild mit den drei an der Außenſeite der Zellen vortheilhaft aus.

Dieſe Bilderfolgen beweiſen auch den Mangel jeder Ideenverbindung, und ſo blieben nur noch zwei Punkte für die Annahme einer theilweiſen Bemalung vor dem Zellenbau. Die vier oder fünf ganz dunklen Zellen und die zwei durchſchnittenen Bilder.

Der erſte Punkt ſpricht aber ſogar dagegen. Es ſind dieſen Zellen erſt durch den ſchon von Michelozzo gemachten Anbau der Bibliothek und des Nebenſaales die Fenſter vermauert worden, wie man noch von außen an einem Fenſterreſt ſehen kann (das noch exiſtirende vergitterte Fenſter einer dieſer Zellen iſt in neuerer Zeit von den Mönchen durchgebrochen, um einen verrückt gewordenen Bruder dort einzuſperren). Wenn Fieſole alſo jene fünf Kreuzigungen vor dem Zellenbau gemalt hätte, ſo müßte dieſer ſehr kurz vor dem Bibliothekbau gemacht worden und Michelozzo ein überaus kurzſichtiger Baumeiſter geweſen ſein. — Der zweite Punkt iſt faſt noch leichter zu entkräften; die durch Zellenwände durchbrochenen Bilder wären dann nur ein Beweis, für einen ſpäteren Bau der Zellen, wenn dieſe beiden durchſchneidenden Wände zugleich mit allen Zellen erbaut wären. Dieſelben ſind jedoch erſt durch die Franzoſen im vorigen Jahrhundert errichtet worden, welche gegenüber von dem Bibliotheksſaal, den ſie zum Magazin gemacht hatten, ein mächtiges Fenſter zum Heraufwinden der Heu- und Strohballen gebrauchten. Dadurch entſtanden auch die ſo kleinen Nebenzellen und die durchſchnittenen Bilder. Zu gleicher Zeit brachen ſie auch zu dem Saal links neben der Bibliothek eine Thür durch, und in dem kleinen Zellenreſt links kann man bei Lampenlicht noch einen Bildanſatz erkennen.

Hiermit glaube ich die zuerſt ſo blendende Behauptung des Herrn Keyſer entkräftet zu haben und kann das Reſumé fällen. Die Bilder in den Zellen von S. Marco ſind von größter Geſchmackloſigkeit in der Anordnung. Sie ſtehen in dieſer, wie überhaupt in formeller Beziehung zurück hinter den an den Außenſeiten der Zellenwände und in der zweiten Zelle des Coſimo. Muß man nun dem im Bilde ſo überaus ſchönen und geſchmackvollen Künſtler eine völlige Stumpfheit gegen die äußere Anordnung vorwerfen, die er vielleicht ſpäter ſelbſt eingeſehen und in jenen ſpäteren Bildern verbeſſert hat? Oder gibt es noch einen Grund, der ihn überzeugend entſchuldigen könnte? Die Frage muß offen bleiben; denn für den zweiten Punkt weiß ich keine Beantwortung, und der erſte würde immer ein pſychologiſches Räthſel bleiben.

Digitized by Google

Die internationale Kunstausstellung in München.

III.

Historisches und eigentliches Genre. — Porträtmalerei.

Mit Abbildungen.

Man hat der deutschen Kritik nicht selten den Vorwurf gemacht, sie verstehe sich nur auf's Bilderlesen, aber die Unmittelbarkeit rein künstlerischer Anschauung mangle ihr. Seit wir internationale Kunstausstellungen besitzen, wird es immer einleuchtender, daß die Eigenthümlichkeit einer vorzugsweise innerlichen, geistigen oder gemüthlichen Auffassung der Kunst denn doch wohl weniger ein Mangel unserer Kritik als vielmehr ein Charakterzug unsres nationalen Wesens überhaupt ist. Es wäre auch zu verwundern, wenn es anders wäre. Denn Beides, die Art des Schaffens und des Urtheilens, fließt ja aus der nämlichen Quelle: aus der deutschen Art, die Dinge anzufassen. Die schlagendsten Belege hiefür bot auch die Münchener Ausstellung und zwar gerade auf den Gebieten des Genre's und der genrehaft behandelten Historie, welche der vorwiegend äußerlichen Darstellung so leicht zugänglich sind.

Was auf diesen Gebieten im Kern als echt und rein deutsch bezeichnet werden konnte, war es durch die Kraft und Schärfe der Charakteristik, durch Gemüthstiefe, Ehrlichkeit und Gesundheit der Empfindung, durch körnigen Humor und phantastische Laune, kurz durch den Wiederschein einer reichen Innerlichkeit. Sie schlug auch dies Mal wieder neben den tüchtigsten und glänzendsten Leistungen unserer Nachbarn durch und entlockte Hunderten von ernsten und vorurtheilsfreien Betrachtern den freudigen Ausruf oder das offene Geständniß: daß die deutsche Sittenmalerei, das deutsche Familienbild und, um auch diese hier gleich mit anzuschließen, die deutsche Porträtmalerei den Wettkampf mit den übrigen Nationen nicht zu scheuen brauchen. Selbstverständlich soll den Koloristen und Realisten der jüngeren Generation ihr Verdienst um die würdigere Gestaltung unserer Kunst nicht geschmälert werden. Im Gegentheil! Wir konstatiren nur, daß auch unter ihnen diejenigen die glücklichsten sind, welche mit den Vorzügen einer tüchtigen Schule, eines gediegenen künstlerischen Wissens und einer vollendeten Handhabung der malerischen Technik jenen echt deutschen Zug ernster und gemüthlicher Auffassung verbunden zeigen. Mag der Virtuose jeden Genre's ihnen die flüchtigen Lorbeern des Tages entreißen, der Ruhm einer nachhaltigen Wirkung auf das Volk bleibt allein dem aus dem Volksherzen selbst Entquollenen vorbehalten.

Dies ist auch die Ursache, weshalb den meisten historischen Genrebildern großen und kleinen Formates, welche der moderne Realismus nun schon Jahrzehnte hindurch auf unsre Ausstellungen sendet, im Ganzen eine so kühle Aufnahme zu Theil wird. Heinrich Laube giebt in seiner Geschichte des Wiener Burgtheaters eine vortreffliche Charakteristik jener Gattung von modernen Dramen, welche nur aus einem literarischen Bedürfniß entsprungen, gleichsam nur Beispiele für ästhetische Theorien sind. Diesen „Literatur-Dramen", wie man sie genannt hat, könnte man eine entsprechende Gattung von Bildern gegenüberstellen. Sie verschwinden, wie jene, mit der bestimmten Richtung der Kunst, welche sie hervorgebracht hat, weil sie nur in der ästhetischen Strömung des Tages, nicht im wirklichen Leben wurzeln. Der belgische Realismus, mit Gallait und de

Digitized by Google

Der junge Luther bei Andreas Proles.

Nach dem Gemälde von Lindenſchmit auf Holz gezeichnet von K. Appold.

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. 1870.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

Digitized by Google

Biéfve an der Spitze, stellte das stärkste Kontingent zu dieser Gattung und an den vier Bildern des erstgenannten Meisters, welche die Ausstellung zeigte, konnte man ihr allmäliges rettungsloses Dahinsinken deutlich beobachten. Wenn wir von H. Robert-Fleury's bekannter „Judenverfolgung" absehen, folgt unter den Franzosen, welchen als den eigentlichen Urhebern des modernen realistischen Historienbildes der Vortritt gebührt hätte, kein erwähnenswerthes Werk der Ausstellung direkt der namentlich von Delaroche mit so glänzendem Erfolge betretenen Bahn. Auch Norddeutschland brachte, strenge genommen, nur eine einzige hieher gehörige Darstellung: Schrader's „Philippine Welser und Kaiser Ferdinand" (Nr. 41). Aug. v. Heyden's „Luther und Frundsberg" (Nr. 51) birgt wenigstens in den Nebenfiguren manches Korn echter Natur und Karl Becker's „Karl V. bei Fugger" (Nr. 1546) hat sich ebenso sehr durch die überaus feine und glückliche Charakteristik wie durch die virtuose Behandlung des Kostüms einen hervorragenden Platz unter den historischen Genrebildern der Schule gesichert. Aber wie würden auch diese tüchtigen Leistungen verblaßt sein, wenn sich ein wirklicher Historiker wie Adolf Menzel hätte neben ihnen sehen lassen! Der Meister war in München leider nur durch einige vorzügliche kleine Holzschnitte auf den Stuttgarter „Deutschen Bilderbogen" vertreten.

Selbst das eminente Talent Karl Piloty's, des genialen Lehrers und begeisterten Apostels der realistischen Historienmalerei, hat bei allem Schwung und aller persönlichen Wärme doch den Weg zum Herzen der Nation nicht finden können. Sollte auch er nur ein kunstgeschichtliches Phänomen von vorübergehender Bedeutung sein? Wenn wir seine Leistungen gegeneinander abwägen, so hat noch immer der „Seni vor Wallenstein's Leiche" das entschiedenste Uebergewicht. Das Theatralische und Pathetische in der historischen Auffassungsweise des Meisters kommt in der gedämpften Stimmung dieses Monologes noch zu keiner lauten Aeußerung und die virtuose Detailmalerei findet in dem energisch durchgeführten Gesammtton ihren Zusammenhalt. Nach beiden Richtungen hin kann sich das neuste Werk des Meisters: „Maria Stuart" (Nr. 972) keiner gleichen Verdienste rühmen. Sein Hauptreiz ist die Vollendung der Mache und ein gewisser dumpfer Schmelz des Kolorits, abgesehen von den zum Theil recht kreidigen Köpfen. In jener düstern Gluth der Stoffmalerei, der Vorhänge, Teppiche und namentlich Goldgeschirre schlug Piloty neuerdings einige Töne an, welche dann von seinem koloristisch begabtesten Schüler Hans Makart in der bekannten Manier zu einem eigenthümlich berauschenden Zauberakkord gesteigert wurden. Unter den gemalten Tonwerken mit beliebig anzudichtenden Stoffen, in welchen Makart bisher die schon etwas monoton gewordene Weise abgespielt hat, ist uns die „Skizze zur Dekoration eines Saales" (Nr. 965) immer noch bei weitem das liebste. Die bekannten „Amoretten" sind hier klein und unvordringlich in eine reiche Renaissancedekoration hineinkomponirt, die als solche von unläugbarer Schönheit und Ursprünglichkeit ist: der beste Beweis für die gleich beim Auftreten des jungen Künstlers von uns ausgesprochene und seitdem vielfach wiederholte Behauptung, daß wir es hier mit einem vorzugsweise dekorativen Talente zu thun haben. Bei richtiger Erkenntniß seiner Grenzen und ernstem Studium, — wie vieles könnte dieses feine Gefühl für Farbe leisten, statt sich mit der Gestaltung unfaßbarer Phantasien abzumühn! — Auch Gabriel Max, ebenfalls ein vielversprechendes und rüstiges Talent, hat die hervorragenden Qualitäten, die er sich in Piloty's Schule zu eigen gemacht, bisher in keinem ganz glücklichen Wurf zu verwerthen gewußt. Auf seine recht sinnlich süße Gekreuzigte läßt er jetzt ein auf den Secirtisch eines Anatomen hingestrecktes todtes Mädchen folgen: Unglück über Unglück, wie Meister Schwind sagen würde. Auch die zweifelhafte Schwärmerei einer im einsamen Klostergarten sitzenden Nonne bietet ihm ein erwünschtes Motiv. Das letztere Bild frappirt durch die Helligkeit und Frische seines Tons, dem ersteren ist eine sehr tüchtige Behandlung des Helldunkels nachzurühmen. Aber von falscher Sinnlichkeit und Sentimentalität sind beide angekränkelt. — Beyschlag, Schwörer, Häberlin und Liezenmayer mögen unter den Jüngeren der Schule hier kurz genannt werden. Eine rühmliche Stellung nahm auch in München, unmittelbar neben den gefährlichsten Rivalen, Defregger's „Speckbacher" ein, dessen bei Besprechung der letzten Wiener Ausstellung bereits gedacht wurde. Es ist das einzige, uns vorgekommene Bild von entschiedener Bedeutung, welches nur die Vorzüge der Schule Piloty's, aber keine ihrer Unarten aufzuweisen hat.

Digitized by Google

Neben Piloty sind in den letzten Jahren mehrere schon in reiferem Alter nach München gezogene Künstler zu selbständiger Geltung gelangt, von denen Victor Müller und W. Lindenschmit an dieser Stelle eingereiht werden können. Der Erstere lehnt sich mit specifisch koloristischer Tendenz an die französischen Stimmungsmaler und Naturalisten, namentlich an Corot und Courbet, denen er z. B. in seinem „Hamlet und Horatio" das fahle Grau des Tones mit feiner Empfindung nachgefühlt hat, während seine beiden „Mohrenköpfe" sich zu einer eigenthümlichen und energischen Lösung dieses seltsamen und schwierigen koloristischen Problems erheben. Von Lindenschmit's glücklicher Art, historische Episoden in die volle Gewandung der Zeit zu kleiden, ohne dem Nebensächlichen zu viel Raum zu gönnen und ohne die abgeschmackte Alterthümelei mancher neueren Belgier und Franzosen, erhalten die Leser durch den beigefügten Holzschnitt eines seiner Bilder eine Vorstellung. Wir ziehen dieses sowohl der von der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung her bekannten „Stiftung des Jesuitenordens" als auch der weit größeren und figurenreicheren Darstellung vor, welche Ulrich von Hutten im Kampf mit französischen Adligen zum Vorwurf hat. Der Gegenstand unsres Bildes ist eine Scene aus dem Leben des jungen Luther, den wir bei seinem väterlichen Freunde Johannes Proles in dessen trauter, mittelalterlicher Klause den ersten Unterricht genießen sehen. Wie freundlich ernst der Alte seine Lehren ertheilt! Mit wie kindlich gläubiger Andacht, aber den hellen Verstand auf der Stirn, der Kleine die Weisheit des Magisters entgegennimmt! Es ist ein echtes Bild aus dem Volksleben, durch das Andenken an die Persönlichkeit des großen Reformators geweiht und mit sinniger Hand bis in's unscheinbarste Detail der Umgebung ausgeführt. Eine ernste, kräftige und fein verschmolzene Farbengebung ist allen erwähnten Bildern Lindenschmit's und so auch diesem in hohem Grade eigen. Aber der hervorstechende Zug ist der einer innigen, geistigen Durchdringung des Gegenstandes, dessen Kern uns aus all den kleinen wohlarrangirten Einzelheiten frisch und klar in die Augen springt.

Unter den zahlreichen, zum Theil virtuos gemachten Schilderungen aus dem Kulturleben der Vergangenheit, welche aus Belgien, Italien, Deutschland und Spanien zur Ausstellung gekommen waren, haben nur sehr wenige auf die gleiche Auszeichnung Anspruch. Von den merkwürdigen Bildern des Holländers Alma Tadema ist das entschieden beste, welches in München zu sehen war, das Wettspiel der Kinder der Clotildis, kürzlich durch den ebenfalls ausgestellten Stich von Rennefeld in Amsterdam allgemeiner bekannt geworden. Hier ist wirklich etwas von dem Geiste der Zeit der Völkerwanderung in lebensvollen Gestalten verkörpert. Wie diese blondgelockten Gothenknaben in jugendlicher Ehrbegier das Ziel mit der Axt zu treffen suchen, im Angesichte der in byzantinischer Steifheit vom Throne zuschauenden königlichen Mutter und aufgemuntert von den Recken ihrer Umgebung, die in den Kleinen schon die zukünftigen Führer im Streite wittern: das Alles ist mit kecker Hand und mit jenem enormen Apparat kostümgeschichtlichen Wissens, über welchen der Meister gebietet, unmittelbar uns vor die Seele gerückt. In gezierten Archaismus oder prunkende Kostümmalerei artet dieses historische Genre bei den meisten der gemalten Hofanekdoten oder Künstlergeschichten aus, wie de Briendt's „Episode aus dem Leben Karl's V.", A. Focosi's „Katharina von Medicis", des begabten T. Conti's „Dante und seine Freunde", R. Gianetti's „Benvenuto Cellini", Induno's „Eleonora d'Este" und E. Heilbuth's „Jüngerer Tizian bei seiner Geliebten" zur Genüge zeigten. Eine zartere Empfindung für den poetischen und künstlerischen Gehalt, soweit ihn diese freilich stets abgeleitete Stoffwelt zu bieten vermag, bewähren zwei jüngere Wiener Künstler, Eugen Blaas und Franz Leo Ruben. Des Ersteren „Scene aus Boccaccio", unsrer Ansicht nach bisher sein feinstes und auch malerisch gelungenstes Bild, hoffen wir den Lesern später einmal vorführen zu können. Ruben's „Hofleben Leo's X." vergegenwärtigte der unserm letzten Hefte beigegebene Holzschnitt. Der junge Künstler wurde auf Grund dieses Bildes kürzlich von der Wiener Akademie mit dem Reichel'schen Preise ausgezeichnet. Die Versinnlichung von Scenen des antiken Lebens, in welcher sich auch Eugen Blaas versucht hat, strebt in der Weise Hamon's der Schweizer Stückelberg an, erhebt sich aber nur höchst selten über eine gewisse fade Sinnlichkeit und süßliche Grazie.

Damit haben wir uns die Bahn frei gemacht für die Betrachtung des Sittenbildes der Gegenwart, auf welchem entschieden die Stärke der deutschen Schule beruht. In keinem andern hat sie

Digitized by Google

eine solche Fülle von Individualitäten, so viel Reichthum der Erfindung, so viel Frische und Kraft der Darstellung aufzuweisen, wie gerade in diesem: jedenfalls ein Beweis, daß unserem Volk in aller Noth und Härte der Zeit an seiner Seele kein Schaden geschehen ist. Die Bilder eines Knaus und Bautier, P. Meyerheim und Riefstahl, Enhuber, Hagn und Seitz, Waldmüller und Pettenkofen, — um nur diese hier vorweg zu nennen — sind uns Bürgen für den selbständigen Fortbestand der deutschen Kunst, an welchem die Zerfahrenheit unsrer Geschichtsmalerei schon Manchen hat zweifeln lassen.

Knaus war nach allen Richtungen hin trefflich vertreten: gleich im Transept unter den Zeichnungen durch eine Anzahl herrlicher Studienköpfe, an Schärfe der Auffassung und klassischer Einfachheit der Darstellungsmittel den Baseler Porträtstudien Holbein's vergleichbar; dann durch zwei meisterhafte Porträts in Oel, darunter das durch Feckert's wunderbar schöne Lithographie bekannte Bildniß des alten Ravené; endlich unter anderen kleineren Genrebildern durch die Wiederholung des von der Wiener deutschen Kunstausstellung her berühmten Kinderfestes: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen". Der Meister hat in dieser Wiederholung Schauplatz und Kostüm des ersten Bildes geändert: die Situation aus dem Inneren in's Freie verlegt und an Stelle der heutigen Tracht das Rokoko-Kostüm treten lassen. Wenn hierdurch die Geschlossenheit der Wirkung und des Tons vielleicht etwas verloren hat, so kam andererseits der unmittelbare Eindruck eines reich bewegten, bunt durcheinander wogenden Lebens in der auf weitem Plan entwickelten Komposition nur um so entschiedener zur Geltung. Der Grundgedanke, die Kinderwelt zum heiteren Spiegelbilde des geselligen Verkehrs der Erwachsenen zu gestalten, ist mit wahrhaft genialer Laune, ohne jede Spur von Gesuchtheit oder übel angebrachter Satire durchgeführt, und die zahllosen belebten und unbelebten Details muthen uns in ihrer blonden, blühenden Farbe so rosig an, als wären sie ebenso frisch und fröhlich mit dem Pinsel hingeschrieben, wie sie gedacht sind. Es wird schwerlich einen deutschen Künstler der Gegenwart geben, der so intim, wie Knaus, mit den alten Meistern seines Faches verkehrt und zugleich die Werke seiner zeitgenössischen Rivalen mit solchem Eifer studirt, ohne daß er dadurch an seiner Individualität den geringsten Schaden genommen hätte.

Dieselbe Feinheit der Beobachtung, denselben Schönheitssinn, doch aus dem Goldigen des Tons in's Silberne, aus dem Blonden bisweilen in's Umflorte und Trockene übersetzt, zeigt Bautier in seinen reizvollen Darstellungen des deutschen Bauernlebens, von denen uns eine der köstlichsten Proben, der „Tanzmeister im Dorfe", (Nr. 1548) auf der Ausstellung vorlag. Neben ihm errang W. Riefstahl mit seinem „Allerseelentag im Bregenzer Wald", einem tief poetisch gedachten Bilde von feierlich ernster, ergreifender Stimmung, einen wohlverdienten Erfolg. Von P. Meyerheim's reizenden „Holländischen Waisenmädchen" und launigen „Savoyardenkindern" mit ihrem Murmelthier braucht dasselbe kaum erst bemerkt zu werden. Ein sehr ansprechendes Talent bekundete Amberg in Berlin in seiner „Herzensfrage", dem Bilde zweier Liebenden, die sich umrauscht von grüner Waldeinsamkeit ihr Herz erschließen. Die gediegenen Leistungen eines Jordan und Lasch, eines Cretius, C. Schlesinger, A. Borckmann, Salentin und manches andern tüchtigen Vertreters der Düsseldorfer und Berliner Schule können wir hier nicht im Einzelnen berücksichtigen. Wir hoffen, daß uns dazu in Kürze durch Vorführung eines und des andern Werkes dieser Meister Gelegenheit geboten wird.

Am reichsten von allen deutschen Schulen war auch auf diesem Gebiete die Münchener bedacht. Wir geben von zweien ihrer hervorragensten Genremaler in den beiden Radirungen unseres W. Unger nach dem „Dilettanten-Quartett" von Anton Seitz (Nr. 1000) und nach L. v. Hagn's „Bibliothek im Jesuitenkollegium zu Rom" (Nr. 936) charakteristische Beispiele. Der Eine legt das ganze Gewicht auf die Zeichnung und auf das feine Erfassen der Situation bei sorgsamster, bisweilen miniaturartig feiner Ausführung, der Andere geht vom rein Malerischen aus und ordnet der poesievollen Wiedergabe der Stimmung einer interessanten Räumlichkeit oder Sphäre der Gesellschaft die Bedeutung des Einzelnen unter, so markant und geistreich behandelt das Letztere auch für sich selber ist. Dort ist es zunächst der Vorgang als solcher und die scharfe Charakteristik der Handelnden, was uns fesselt, hier die durch das meisterhafte Helldunkel getragene, unheimliche

Digitized by Google

brütende Schwere, welche auf den in ihre Lektüre versenkten Gestalten der Geistlichen lagert. Wir fühlen: hier schöpft nicht edle Wißbegier an den Quellen des Lebens, hier ziehen Leidenschaft und Fanatismus ihre giftigen Substanzen aus dem Herbarium des Geistes. — An Seitz lehnen sich der schalkhafte Spitzweg mit seinen allbekannten Humoresken, ferner Eberle mit einer dem Seitz'schen Bilde verwandten Darstellung, R. S. Zimmermann mit einem hochkomischen „Zweckessen" schwäbischer Philister, deren Einer mitten im Toast verzweifelt stecken bleibt, Grützner, ein Schüler Piloty's, Oberländer, Walter u. A. — Neben Hagn, der seine Meisterschaft in der Darstellung der vornehmen Welt in einem vortrefflich gemalten „Spaziergang im Parke" dokumentirte, mögen in derselben Richtung noch Körle's „Ahnensaal" und Herpfer's anmuthiges Familienbild, mit einer den Säugling auf dem Arme der Amme bewundernden Wöchnerin, Erwähnung finden.

Von den österreichischen Genremalern hatten wir die tüchtigsten sämmtlich auf der letzten Wiener Ausstellung durch dieselben Werke repräsentirt gefunden, welche wir wenige Monate später in München wiedersahen. Als charakteristisch für die neuere Entwickelung der Schule verdient hervorgehoben zu werden, daß das Leben der unmittelbaren Gegenwart und nächsten Umgebung hier mit ungleich geringerer Vorliebe als früher kultivirt zu werden pflegt. Der Darstellung des österreichischen Volksthumes in seinen charakteristischen Typen, wie es namentlich Fendi und Waldmüller mit so unübertrefflicher Wahrheit erfaßt hatten, hängt mit entschiedenem Glück nur noch Friedländer an, während ein Pettenkofen und Schönn — um wieder nur die Hauptvertreter namhaft zu machen — die weite Welt des Ostens, die wilden Söhne der Pußta und die ehrwürdigen Patriarchengestalten des Orients für die deutsche Kunst zu erobern trachten. Kein Wunder, daß der große Quellenfinder Louis Knaus, als er zum ersten Mal den Boden dieses lebensfrohen, kernigen Wienerthumes betrat, eine unwiderstehliche Lust verspürte, sich des von den Oesterreichern selbst so vernachlässigten Bodens anzunehmen, der an Ergiebigkeit in malerischer Hinsicht gewiß hinter keinem anderen zurücksteht.

Daß dieser Griff in's volle Menschenleben immer am sichersten zum Siege verhilft, das hat uns unter Anderem auch die französische Kunst auf der Münchener Ausstellung an merkwürdigen Beispielen der hier betrachteten Gattung bewiesen. Die Vorzüge ihrer Genremalerei vor der unsrigen sind oft genug dargelegt. Wer wollte hier noch eingehend von Meissonier sprechen, oder von seinen zahlreichen Schülern und Nachahmern, wie Madou, Brillouin, Plassan, Fichel, Bibert, dem Spanier Zamacois u. v. A., in denen sämmtlich das reizende Schauspiel eines völlig souveränen Schaltens mit den künstlerischen Mitteln jedes andere Interesse überwiegt? Daß es aber mit diesem Reiz der Mache allein doch auf die Dauer nicht so viel auf sich hat, beweist die Gleichgültigkeit, mit welcher wir schließlich selbst an diesen kleinen Wundern der Technik vorübergehen. Ein unscheinbares Bildchen, wie Castan's „Gelübde" (in Wien als „der älteste Sohn der Witwe" bekannt) übt in dem schlichten Gewande der anspruchslosesten Malerei durch die Innigkeit und Wahrheit seiner Empfindung einen weit nachhaltigeren Zauber aus, als alle diese rauchenden oder lesenden alten Herren im Rokoko-Gewande. Und unter den meisterhaften Bildchen Meissonier's hat kaum eines ein solches Interesse erregt, wie das köstliche Stück Zeitgeschichte, welches der Künstler in dem Empfange der Kaiserin Eugenie in einer französischen Provinzialstadt mit geistvollem, in leise Ironie getauchtem Pinsel vor uns entrollte (Nr. 341). Was könnte denn auch sonst den kolossalen Erfolg Gustave Courbet's, dieses keckſten Attentäters auf die Natur, im Herzen des deutschen Idealismus anders erklären, als die ewige Wahrheit, daß auch das virtuoseste Können der Natur gegenüber, und sei es selbst die rohe, aufdringliche Natur, nichts verschlägt? Weg mit den Kabinetstücken, so ruft der naturdurstige Ausstellungsmensch, namentlich wenn sie wie diese Leys nur Nachahmungen des Ostade, wie diese Willems nur aufgefärbte Atlasroben des Terburg sind! Schon das Duodezformat, was fang' ich mit ihm an? Es war berechnet für die kleinen heimlichen, reinlichen Stübchen eines holländischen Patrizierhauses. Jene reinliche Kunst, sie war ja die Blüthe der ganzen, stets geputzten, gescheuerten und blank polirten Existenz! Aber in unsern weiten, auf breite Gassen und sonnige Plätze hinausgehenden Salons und vollends auf dem internationalen Ausstellungsmarkte, was soll mir da eine so kleine, zierliche Kunst? Da muß die Masse

Digitized by Google

wirken, das laute Wort des Tages wiederhallen, die Welt sich geben, wie sie ist. Naturalismus ist Trumpf und selbst die sociale Frage, so genial auf die Leinwand geschrieben, wie in den „Steinklopfern", zieht ein in die weit geöffneten Pforten der Kunst.

Wenn durch Courbet übrigens außer den Kleinmalern auch mancher Andere, der mit groß thun wollte, wie z. B. Gustave Doré, wieder „klein gekriegt" wurde, so kann uns dies vollends bei den zahlreichen historischen Genrebildern der Franzosen kaum Wunder nehmen, obwohl darunter manche in ihrer Art sehr tüchtige Leistung, wie z. B. Delaunay's „Pest in Rom", H. Levy's „Gefangene Juden auf den Trümmern Jerusalems trauernd", H. Le Roux's „Messalina" u. a. m. zu verzeichnen wäre. Nur heroische Größe der Konzeption, wie sie in Delacroix's „Chiron und Achill" uns hinreißt, oder ein poetischer Zauber der Farbe, wie der in Couture's „Falkonier", bogen dem preisgekrönten Naturalismus ein Paroli. J. A. Breton war leider nicht vertreten.

Von ganz eigenem Interesse wäre eine vergleichende Betrachtung des kriegerischen Genre's, zu eng Schlachtenmalerei genannt, der Deutschen und Franzosen. Es ist merkwürdig zu sehen, wie die deutsche Kunst ihren Trieb, zu individualisiren und zu charakterisiren, auch auf diesem Felde siegreich geltend macht. Die bloße Erzählung der Kriegsgeschichte langweilt uns gründlich, Strategie und Taktik überlassen wir unseren trefflichen Generalstäblern und Regimentskommandanten. Aber die braven Jungen, die bei Düppel oder bei Custozza stürmten, wo möglich persönlich kennen zu lernen, das ist unser Vergnügen. W. Camphausen's wohlerrungene Lorbeern gründen sich auf diese nationale Eigenthümlichkeit. Er ist ein unübertroffener Darsteller der deutschen, namentlich der norddeutschen Soldatennatur, der Raçe, wie des einzelnen Mannes. Auch Frankreich ist nicht arm an solchen Charakteristikern. Aber im Ganzen überwiegt dort der Sinn für die kriegerische Aktion als solche, für die Verherrlichung der Großthaten der Nation oder für eine gemüthliche Darstellung des Lagerlebens mit seinen idyllischen und humoristischen Impromptu's, wie es z. B. Horace Vernet's „Soldat als Amme" (Nr. 1157), ein bärtiger Krieger, der das Kind des Regiments am Busen eines Schafes trinken läßt, in ergötzlicher Weise schildert. Darstellungen von so eindringlicher Charakteristik ganzer Völkerstämme und solchem Reichthum der Individualisirung, wie z. B. Horschelt's meisterhafte Federzeichnungen aus dem kaukasischen Kriege sie bieten, hatte dagegen die ganze französische Ausstellung nicht aufzuweisen.

Um nun schließlich auch auf dem Gebiete der Porträtmalerei die Vergleichung der beiden Völker durchzuführen, so hat hier wohl manchen deutschen Besucher der Ausstellung die Thatsache frappirt, daß die Franzosen durch keine andere Eigenschaft als durch diejenige, die man ihnen bei uns gewöhnlich am wenigsten zutraut, nämlich durch anspruchslose Natürlichkeit ihren Rivalen den Wettkampf recht schwer machten. Das in der Auffassung ungemein frische, kraftvoll und gediegen gemalte Porträt des früheren Unterrichtsministers Duruy von Fräul. Nelie Jacquemart war in diesem Betracht so ziemlich das beste seiner Art. Nur die etwas verschwommene und unschöne Modellirung der Hand verrieth einen Mangel der weiblichen Fähigkeit oder Ausbildung. Strenger und feiner gezeichnet ist das bekannte, in einem kühlen, fahlen Ton gehaltene Bildniß des Prinzen Napoleon von Hipp. Flandrin. Nicht weit davon maß Franz Winterhalter sich mit Cabanel; von dem Letzteren war das in den Gesichtsformen etwas kleinliche, gekniffne, aber meisterhaft modellirte und durch den Sammetschmelz seiner Farbe anziehende Brustbild einer Lautenspielerin ausgestellt. Winterhalter löste in geistreich spielender Weise das Problem, aus dem in's Profil gestellten Raçekopf der Fürstin Metternich ein reizendes Bild zu machen. Vom rein koloristischen Standpunkte betrachtet, gebührt aber wohl mehr als ihnen allen Ricard's blondem Frauenkopf die Palme.

Beginnen wir bei den Deutschen ebenso mit dem Natürlichsten und schlicht Gediegenen, so muß hier entschieden in erster Linie W. Füßli in München genannt werden, welcher in zwei weiblichen Porträts, namentlich in dem einer älteren Dame, Wahrheit und Frische der Auffassung mit einem so kräftigen und goldigen Kolorit verbunden zeigte, daß wir seine Leistungen unbedingt musterhaft nennen dürfen. Sprechende Porträts der preußischen Führer (Bismark, Moltke, Steinmetz) von energischer Auffassung, aber nicht gleichmäßig gut im Ton, stellte O. Heyden aus. Als charakteristischer Ausdruck der Persönlichkeit steht übrigens Moltke's Porträt von Oskar Begas dem

Digitized by Google

Heyden'ſchen voran, das für den „Schweigſamen“ etwas zu ſtark bewegt iſt. Das eitle Modeporträt E. Hildebrandt's von G. Richter giebt uns von beiden nicht die liebenswürdigſte Seite. Sehr anſprechend dagegen iſt deſſelben Porträt einer alten Dame, neben Füßli's Frauenbildniſſen eines der bedeutendſten der Ausſtellung. Durch geſchmackvolle Salonporträts waren Schrader, Correns, Aigner, durch vorzügliche Studienköpfe G. Gaul und George Mayer vertreten. Der mit Letzteren eine Zeit lang unter Einfluß Rahl's gebildete, hochbegabte Canon brachte ein durch Tiefe und Glanz des Kolorits blendendes Frauenporträt zur Ausſtellung, dem jedoch ein fühlbarer Mangel an innerer Wahrheit auf die Dauer vieles von ſeiner erſten Wirkung nahm. Ihm in gewiſſer Weiſe verwandt, aber durch ihre geiſtvolle Auffaſſung und ein bewundernswerth fein geſtimmtes Kolorit entſchieden höher ſtehend ſind Lenbach's zahlreiche Porträts, beſonders die männlichen, und unter dieſen ſpeciell einige Köpfe; die Darſtellung der ganzen Erſcheinung des Menſchen läßt Lenbach meiſtens außer Acht, er beſchränkt ſich auf den Ausdruck des Geiſtes und koncentrirt dieſen oft nur in den Augen und in den umliegenden Partien des Geſichts, alles Weitere ordnet er unter und behandelt es bisweilen ſogar mit einer ſehr genialen Verachtung. L.

Kunſtliteratur.

De Liggeren. Historische Archiven der Sint Lucas-Gilde van Antwerpen. 8°. Antwerpen, Félicien Baggerman, uitgever.

Seit mehr als zwanzig Jahren herrſcht unter den belgiſchen Gelehrten ein rühriger Wetteifer in der Erforſchung und Wiederbelebung der ruhmreichen künſtleriſchen Vergangenheit ihres Vaterlandes. Um die ſeit drei Jahrhunderten faſt durch die ganze Kunſtliteratur fortgeſchleppten Irrthümer über die Lebensumſtände der alten Meiſter zu beſeitigen, ſtieg man mit nicht genug zu preiſender Ausdauer zu den Quellen der Geſchichte, zu den gleichzeitigen Dokumenten der zu eruirenden Thatſachen hinab. Dieſer heroiſche Entſchluß, — unbequem vielleicht für Diejenigen, welche Bücher nur wieder aus Büchern zu machen gewohnt ſind, — wurde von einem derartigen Erfolge gekrönt, daß man behaupten darf: bald wird es der flamändiſchen Kunſt nur noch an einem gewiſſenhaften Geſchichtſchreiber fehlen, welcher die enorme Maſſe von authentiſchen Dokumenten aus Brüſſel, Gent, Brügge, Ypern u. ſ. w., hauptſächlich aber aus Antwerpen in einer des Gegenſtandes würdigen Weiſe zuſammenzufaſſen verſteht. In Antwerpen, der belgiſchen Kunſtmetropole, der Heimath eines Maſſys, Rubens, van Dyck, Jordaens, Teniers, de Vos, Breughel, Quellinus, Suſtermans und ſo vieler anderer Meiſter, deren Namen die Nachwelt verewigt hat, in Antwerpen gedachte man der alten Genoſſenſchaft, welche einſtmals um die Maler und Illuminatoren, die Bildhauer, Stecher, Glasmacher, Drucker, Sticker und Fayencefabrikanten, kurz um Alles, was in den weiteſten Rahmen des Kunſtlebens gehört, ein geſelliges Band geſchlungen hatte. Dieſe St. Lukasgilde von Antwerpen war zwar in den Schreckenszeiten der franzöſiſchen Revolution geſprengt worden: aber ihre Dokumente wurden durch die letzten Vorſteher der Genoſſenſchaft glücklich vor dem Verderben bewahrt und ſpäter an die königliche Akademie der Künſte ausgeliefert, in deren Beſitz ſie ſich noch heute befinden.

Unter dieſen koſtbaren Reſten der Vergangenheit befinden ſich zunächſt die geſchriebenen Liſten aller Derjenigen, welche ſeit dem Jahre 1453 ſei es nun als Zöglinge oder Schüler, ſei es als Meiſter in die Korporation aufgenommen worden ſind. Andere nicht weniger werthvolle Akten enthalten die Rechnungen ſämmtlicher Einnahmen und Ausgaben der Genoſſenſchaft. Wieder andere die Statuten und Verordnungen des Magiſtrats von Antwerpen, durch welche die Verhältniſſe der Gilde fünf Jahrhunderte hindurch geregelt wurden.

Digitized by Google

Die Herausgabe dieſer ungehobenen Schätze konnte ſelbſtverſtändlich nur von ſolchen Männern mit Erfolg in's Werk geſetzt werden, welche im Beſitze paläographiſcher Kenntniſſe und aller zu einer ſolchen Arbeit nöthigen Vorſtudien waren. Schon vor längerer Zeit hatte der Antwerpener Advokat Hr. Theodor van Lerius es unternommen, die Entwickelung der flamändiſchen Schule in der genannten Stadt endlich einmal gründlich aufzuhellen. In ſeinen zahlreichen Publikationen hatte er ein ſo ernſtes und eindringendes Studium und einen echt hiſtoriſchen Sinn bekundet, ſo daß es offenbar für die Publikation keinen würdigeren Mann giebt als ihn. Unterſtützt von Hrn. Philipp Rombouts, Sekretär der königlichen Kunſtakademie, der auch bei einer andern gelehrten Publikation*) ſein Mitarbeiter war, legte van Lerius 1864 Hand an das ſchwierige Werk und jetzt liegt der erſte Band deſſelben in acht Lieferungen bereits vollendet vor. Der zweite iſt im Erſcheinen begriffen.

Da das oben erwähnte „Liggere“ oder Einſchreibebuch vom Jahre 1453 durch ſein Alter das meiſte Intereſſe darbot, hat van Lerius mit dieſem die Publikation eröffnet. Unter dem flamändiſchen Text des Verzeichniſſes, welcher den oberen Theil der Seite füllt, bietet er uns eine Fülle von Anmerkungen mit authentiſchen gleichzeitigen Thatſachen aus den Archiven der Stadt, des Domes, der Kirche S. Jacques und anderer kirchlicher oder weltlicher Inſtitute Antwerpen's, und klärt hierdurch manchen unſicheren oder dunkeln Punkt auf, welcher in dem bloßen Verzeichniß der Künſtlernamen übrig bleiben würde. Viele wichtige Notizen über die Werke, das Leben, die Familie und die Beziehungen der Künſtler zu einander ſind in dieſen Noten enthalten.

Die Ornamente und Initialen im Stil der Renaiſſance von der Hand des Architekten Cornelius Floris ſind nach dem Vorbilde des Originals in den Abdruck des „Liggere“ an entſprechender Stelle in Holzſchnitt eingefügt. Die typographiſche Ausſtattung erhöht noch den Werth des koſtbaren Werkes, deſſen kein Forſcher auf dem Gebiete der altflamändiſchen wird entrathen können. Der Preis jeder Lieferung beträgt 2 Franken. **Léon de Burbure.**

Jugenderinnerungen eines alten Mannes. Berlin, 1870. Verlag von Wilhelm Hertz (Beſſer'ſche Buchhandlung). 8°. VIII u. 509 S.

Wir haben hier eine der beſten und reizendſten Autobiographien vor uns, die wohl je geſchrieben und gedruckt worden ſind. Der auf dem Titel nicht genannte Verfaſſer, Wilhelm von Kügelgen, war der Sohn des zu Anfang unſeres Jahrhunderts viel beſchäftigten Portraitmalers Gerhard von Kügelgen und hieraus erwächſt uns ein Recht, von dem anziehenden Buche in der Zeitſchrift für bildende Kunſt Notiz zu nehmen. Mit feinem Sinn und unübertrefflich wahrer Charakteriſtik ſchildert der Verfaſſer die Menſchen und Ereigniſſe, welche in ſein Leben, das im Jahre 1802 begann, hineinragten. Wir laſſen die politiſchen und kriegeriſchen Monumente beiſeite, ſo meiſterhaft ſie auch geſchildert ſind, namentlich die Jahre 1812 bis 13, welche der Biograph in Dresden verlebte. Nur die künſtleriſche Seite des Buches ſei hier hervorgehoben, welche des Anziehenden in reicher Fülle bietet. Im Kügelgen'ſchen Hauſe, als deſſen Oberhaupt wir einen ſchlichten graden Menſchen und ſtrebſamen Künſtler achten und lieben lernen, verkehren alle kunſtübenden und kunſtliebenen Perſönlichkeiten jener Tage. Der bekannte Landſchaftsmaler C. D. Friedrich, der Maler F. G. Kerſting, der Kupferſtecher Friedrich Müller und viele andere gehören zu den Freunden des Hauſes. Außerdem begegnen wir zahlreichen Größen der damaligen Epoche. Goethe, Körner, Krummacher, Gentz, Hufeland, — um nur dieſe zu nennen, — ſtanden mit der Familie in Verbindung und von allen dieſen Erſcheinungen weiß der Verfaſſer ein ſcharf gezeichnetes Bild oder eine charakteriſtiſche Anekdote mitzutheilen. Ein nicht geringes Verdienſt des Autors beſteht unſres Erachtens in der liebenswürdigen Art, wie er ſich ſelbſt eigentlich nur als Folie für das Größere und Höhere, das er ſchildert, zu geben weiß, ohne deßhalb in übertriebene Beſcheidenheit zu verfallen. Ob Wilhelm von

*) Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. 98 livraisons gr. in 4°, avec nombreuses gravures de monuments et d'armoiries.

Digitized by Google

Kügelgen auf dem Felde der Malerei viele Lorbern eingeſammelt hat, laſſen wir dahingeſtellt ſein; aber ſoviel iſt ſicher: ein Maler hat in ihm geſteckt. Das kleinſte Erlebniß ſeiner Kinder- und Knabenjahre geſtaltet ſich unter ſeiner Feder zum anſchaulichen Genrebilde. Perſönlichkeiten, wie die ſchwarze Tante, Fürſt Putjatin, Paſtor Roller, der wortkarge Stiefelputzer, ſind mit unwiderſtehlicher Wahrheit und Komik gezeichnet. Ueber der ganzen Darſtellung liegt der Zauber eines reinen Gemüthes und eines köſtlichen, echten Humors ausgebreitet, ſo daß uns die Trennung von dem beim Schluſſe des Buches erſt achtzehnjährigen Jünglinge ſchwer fällt. Wilhelm von Kügelgen brach die Erzählung an der Stelle ab, welche den Tod ſeines durch ſchnöden Meuchelmord gefallenen theuren Vaters berichten mußte. „Da lag mein Vater", ſo ſchließt er, „mit dem Geſicht auf nackter Erde, erſchlagen und entkleidet in einer Ackerfurche. Ueber mich aber und die Meinigen „„ging der Grimm des Höchſten, und ſeine Schrecken drückten uns, ſie umgaben uns wie Waſſer und umringten uns miteinander."" Und hiermit mag ein Schleier auf mein weiteres Ergehen fallen."

Der Herausgeber, Hr. Philipp v. Nathuſius, hat am Schluß einige Daten über das fernere Leben des Verfaſſers († 25. Mai 1867) hinzugefügt und mit dem Verleger für korrekte und geſchmackvolle Publikation des Buches Sorge getragen. Beiden ſei unſer herzlicher Dank für die ſchöne Gabe dargebracht, welche ſich ohne Zweifel in der Literatur einen dauernden Platz erobern wird.

S. v. L.

Notiz.

Ueber die Ausgrabungen im panathenäiſchen Stadion, von denen wir neulich ſchon kurz berichtet, ſchreibt man uns aus Athen: „Die Oertlichkeit deſſelben war zur Zeit wohl bekannt. Doch die Niveauverhältniſſe der Arena waren noch nicht ermittelt, und ſomit in Frage geſtellt, ob dieſelbe auf dem jetzt ſichtbaren Boden ſich befand und bereits gänzlich zerſtört ſei, oder ob ſie tief unter dem jetzigen Boden verſchüttet und demnach noch erhalten liege. War letzteres der Fall, ſo würde die Stadiumslänge viel kleiner als alle jetzigen Angaben. Um über dieſe und andere Fragen Gewißheit zu erlangen, unternahm E. Ziller im September 1869 eine Ausgrabung in der Achſe der hinteren Rundung, und war nach zwei Wochen ſo glücklich, in einer Tiefe von drei Klaftern auf die Brüſtungsmauer der Arena zu ſtoßen. Seit dieſer Zeit hat der König Georg I., welcher ſich ſehr für die Ausgrabung intereſſirt, die darauf befindlichen Grundſtücke angekauft und läßt die Arbeiten unter Leitung von E. Ziller in einem großen Maßſtabe fortſetzen. Ein Gang von $2_{,80}$ M. Breite, welcher die Arena umgiebt, und mit Marmorplatten, von denen ſich nur noch eine am Platze vorfindet, getäfelt war, iſt bereits auf 30 Meter Länge freigelegt. Unter demſelben befindet ſich ein Kanal, welcher beſtimmt iſt, das von den Sitzreihen herabfließende Regenwaſſer aufzunehmen und dem Iliſſos zuzuführen. An der äußeren Seite des Ganges ſchloſſen ſich in $1_{,50}$ M. Höhe die Sitzreihen an. Obgleich ſchon mehrere Sitzſtufen gefunden worden ſind, ſo befand ſich bis jetzt doch keine an urſprünglicher Stelle. — Die Höhle rechts hat ſich als ein unterirdiſcher Gang entpuppt, welcher von außen herein durch den Berg nach der Arena hinabführt. Durch den Berg iſt derſelbe in den Felſen gehauen, und da, wo er die von den hintereinander aufſteigenden Sitzreihen gebildete Böſchung durchbricht, befand ſich ein Thor mit zwei Stufen. Weiter nach der Arena zu ſind die keilförmigen Seitenwände des Ganges, welche ſich an die Böſchung der Sitzreihen anſchließen, nebſt ihren Fußgeſimſen von Marmor hergeſtellt.

Der Durchſtich durch die Arena iſt noch nicht vollendet, und deshalb das Vorhandenſein der Spina noch unermittelt.

An kleinen Gegenſtänden wurde eine chriſtliche Grabinſchrift gefunden, eine Eule, Lampen und ein kleines Marmorbruſtbildchen (Hermaphrodit oder Bacchant, mit Weinblättern und Trauben in den Haaren)."

Berichtigungen.

Im letzten Hefte der Zeitſchrift, S. 79, Z. 20 v. o. lies: „Heroen" ſtatt „Herren"; S. 86, Z. 1 lies: „Lebemann" ſtatt „Liebhaber"; S. 88, Z. 16 v. u. lies: „gekränkte" ſtatt „gekrönte" und S. 89, Z. 4 lies: „Sèvres-Porzellan" ſtatt „diverſes".

Verantwortlicher Redakteur: Ernſt Arthur Hermann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Kaulbach's Peter Arbues und Schwind's Schöne Melusine.

Von **Fr. Pecht.**

I.

Ohne Zweifel war es ein Gefühl tiefer Empörung, welches den freisinnigen Künstler vor etwa zwei Jahren bei Gelegenheit der Kanonisation des berüchtigten Inquisitors veranlaßte, die Schilderung der furchtbaren Wirksamkeit desselben rasch auf die Mauer seines Ateliers zu skizziren, deren Ausführung heute die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Kühnheit der Zeichnung imponirte damals jedem Besucher und ihre breite Behandlung lieh ihr ein Leben, eine anregende Kraft, welche über alle Mängel wegsehen ließ. Wird doch der Werth eines Kunstwerkes überhaupt nicht durch das, was ihm mangelt, bestimmt, sondern durch das, was es hat. Die heutige antikirchliche Stimmung hat wohl am ehesten auch den klugen Meister veranlaßt, ihr dadurch einen imponirenden Ausdruck zu geben, daß er jenen Entwurf jetzt auf die Leinwand übertrug und braun in braun, etwa wie den Karton der Schlacht von Salamis, in überlebensgroßen Figuren ausführte.

Ist es ein alter Fluch der deutschen Kunst, daß sie die herrlichsten Intentionen der Anlage durch die Ausführung allemal abschwächt, so kann man auch dießmal nicht sagen, daß Arbues durch die kalte Glätte und magere Eleganz dieser letzteren gewonnen hätte; im Gegentheil hat er an Leben verloren, und die Fehler sind sehr viel deutlicher geworden. Vor allem die der ganzen künstlerischen Anschauung. — Sonderbar, während uns Werke von Cornelius, Führich, Schwind allemal dem Lärm der Gegenwart entrücken, uns in die klassische Zeit der Kunst, in die Gesellschaft Raffael's oder Michelangelo's, Fiesole's oder Benozzo Gozzoli's in Gedanken versetzen, so ist dagegen der Eindruck, wenn man dieser Lein-

Digitized by Google

wand gegenüber tritt, vor Allem der, — daß das, was man da vor ſich ſieht, auch nicht die mindeſte Aehnlichkeit habe mit allem, was man bisher von anerkannt klaſſiſcher Kunſt geſehen. — Und doch iſt Kaulbach ein Schüler von Cornelius, wie Schwind ſein Freund und Zeitgenoſſe, iſt überdieß ja das Haupt unſerer Klaſſiziſten! Wie kömmt es nun, daß ſeine Werke, je älter er wird, immer jünger, d. h. moderner zu werden ſcheinen, ſo daß nächſtens zwiſchen ihnen und denen Piloty's z. B. gar kein anderer qualitativer Unterſchied mehr zu beſtehen ſcheinen dürfte, als jener der ſehr viel geringeren Naturwahrheit und größeren Kälte der Empfindung?

Uebrigens ſieht man auch hier immer noch den geborenen großen Künſtler in allen Ecken, wie viel man auch einzuwenden haben mag. — Zunächſt in der packenden Kraft des Ganzen. Wie wiederwärtig ſie ihm auch ſei, wer ſie einmal geſehen, vergißt gewiß niemals mehr die hohe hagere Geſtalt dieſes Arbues, den Kaulbach ſehr unhiſtoriſch, aber wirkſam, nach Schiller's Großinquiſitor als blinden Greis gebildet, wie er geſtützt auf zwei Mönche, einen vollendet cyniſchen Kapuziner und einen edleren jungen Schwärmer, aus dem Portal des Inquiſitionsgebäudes heraustritt, um ſich die Gefangenen vorführen zu laſſen und ſie zum Scheiterhaufen zu verdammen oder zu geringeren Strafen zu begnadigen. — Er iſt nicht nur das reinſte Bild bösartigen Fanatismus, einer Natur, der die Grauſamkeit Bedürfniß iſt, er iſt auch vor allem lebensfähig und ohne Zweifel die beſte Figur des Bildes. Die ausgeſprochene Tigernatur macht eine erſchütternde Wirkung, wie er mit dem Krückſtock unſicher taſtend doch zugleich über ſeine Intention keinen Zweifel läßt, die vor ihm Knieenden dem Feuertode zu überweiſen. Es iſt eine mauriſch-ſpaniſche Familie, die er der Marter überliefert, beſtehend aus einem edel ausſehenden Mann in mittleren Jahren und einer ſchönen, wenn auch vor Entſetzen verſtörten Frau, an die ſich zwei Kinder anklammern, während ein glaubensbegeiſterter Sohn von etwa 16 Jahren ſich empört hinter ihr erhoben hat, um dem Inquiſitor mit der Rache des Himmels zu drohen. Hinter ihnen der meduſenartige Kopf der Großmutter und zwei Mönche, die ihre Feſſeln halten, ſie wohl auch ausſpionirt haben; vor ihnen endlich auf den Stufen der Freitreppe, die Arbues trägt, ihre Reichthümer, die ein anderer Mönch gierig aufrafft, nachdem er den Inquiſitor das Zeichen der Verdammung machen ſah.

Zwiſchen dieſen beiden mit großer Einſicht komponirten Hauptgruppen, ſehen wir dann noch Juden und Mauren und andere Gefangene, die angſtvoll der Vorführung harren, weiterhin eine Prozeſſion Dominikaner, die pſalmodirend Gefangene zu den Scheiterhaufen führt, deren Flammen im Hintergrunde ſchon über zuckenden Opfern zuſammenſchlagen und die ganze Scene mit Rauchwolken ausfüllen, deren Geruch die geſpannten Naſenflügel des Arbues einzuſaugen ſcheinen. —

Zeigt ſich die Hand des Meiſters in der Klarheit und Deutlichkeit, mit welcher der Vorgang dargeſtellt iſt, durchaus, bleibt man keinen Augenblick im Zweifel über die Rolle, die jedem Einzelnen darin vom Künſtler zugedacht iſt, ſowenig als über das, was er mit dem Bilde hat ſagen wollen, ſo iſt auch nichts unterlaſſen, was von kleinen Zuthaten das Grauenerregende des Ganzen etwa erhöhen könnte. Von dem feiſten Bruder, der hinten das Feuer höchſt behaglich ſchürt, bis zu dem Steinbilde der Mater Dolorosa auf dem Portal über Arbues, die ſich entſetzt abzuwenden ſcheint, hat alles Bezug auf das Ganze, nichts iſt zufällig.

Aber freilich Alles abſichtlich — und das iſt gerade kein Vortheil. Man merkt den Apparat, man ſieht die mise en scène und wird dadurch, wie faſt immer bei Kaulbach, zum Widerſpruch gereizt. Und zwar um ſo eher, als jeder Affekt bis zur Karikatur erhöht wird, und durch die geringe Naturwahrheit das Ganze etwas Geſpenſterhaftes bekommt, da die

Digitized by Google

Zeichnung bei aller äußerlichen Meisterhaftigkeit immer konventioneller und gleichgültiger erscheint, die angelernten Formen immer auswendiger und leerer wiederholt werden. Von jenem Vergnügen an der bloßen Schönheit der Natur, von jenem emsigen Suchen, von jener Wonne, mit der große Meister jede Einzelheit ihrer Erscheinung durcharbeiten, bis sie zum Bilde wird, ist hier keine Spur; die einzelnen Figuren sind nicht nur oft geradezu schlecht gezeichnet, alle Verkürzungen vernachlässigt, sondern sie haben auch vor Allem etwas Körperloses, scheinen wie die Gewänder aus Papier statt aus Fleisch und Blut zu bestehen, man sieht nichts als unendliche Konturen, über die unbestimmte Schatten nebelhaft wegziehen, von der breiten und großen Formenanschauung, der festen Perspektive der klassischen Zeit treffen wir nicht die kleinste Erinnerung. Diese Menschen haben kaum so viel Körper, wie die des Giotto oder Orcagna, scheinen sich bei erster Gelegenheit in Nebel auflösen zu können; selbst die Kleiderstoffe, ja Mauer und Holzwerk sogar haben keinen rechten Körper und Halt; da aber alle diese Dinge ganz gleichmäßig behandelt und eben so gleichmäßig ausgeführt sind, so entsteht eine unerträgliche Monotonie. Sogar die Köpfe sind mit wenigen Ausnahmen, wenn auch richtig, ja oft vortrefflich in der Intention, doch leblos geworden durch die so ganz konventionelle, verschwommene und magere Behandlung. Es ist das nicht etwa die Schuld des Kartons und seiner beschränkten Darstellungsmittel, denn die Kaulbach'schen Gemälde haben diesen Fehler der Körperlosigkeit, des Flunkerigen, Unsoliden und Monotonen in noch viel höherem Grade, während die einfachste Rethel'sche Skizze z. B. uns den Eindruck einer granitenen Festigkeit macht. Nichts destoweniger hat dieß Bild einen großen Vorzug vor den meisten Produktionen des Meisters, der jedenfalls ausreicht, ihm einen nachhaltigen Eindruck zu sichern. Es war dem Künstler nämlich offenbar durchaus Ernst damit; der Haß des Pfaffenthums, der daraus spricht, ist von so ächter Energie, so unverfälscht und ungeheuchelt, das Ganze hat trotz seiner starken Kontraste so gar keine Spur von jener Ironie, die so oft sich über ihre eigenen Götter lustig macht, daß es schon durch diese seine Einheit imponirt.

Die Wahrheit der subjektiven Empfindung, die ächte Leidenschaft, der das Bild seine Entstehung verdankt, trägt uns selbst über die mangelnde Naturwahrheit der Einzelformen hinweg, löst alles in einen markerschütternden Schrei der sittlichen Empörung auf.

Bezeichnend für den Charakter des Bildes ist auch die durch die Zeitungen bekannt gewordene Thatsache, daß Kaulbach dasselbe nach kurzer Ausstellung bereits wieder zurückgezogen hat, angeblich weil er zahlreiche Drohbriefe erhielt, in welchen ihm die Zerstörung des Bildes in Aussicht gestellt wurde. Der Künstler scheint lieber Märtyrer darzustellen, als ihre Rolle selber zu übernehmen.

II.

Wirft man mit einem gewissen Recht unserer heutigen Kunst vor, sie setze zu oft außer Augen, daß die Schönheit das Ziel aller Kunstbestrebungen sein müsse, so wäre jedenfalls selten eine Produktion so geeignet, diesen Vorwurf zu entkräften wie die, welche seit vierzehn Tagen einen beständig wachsenden Strom von Beschauern in die bestaubten Hallen der Münchener Akademie zieht. Man sollte es ihrer finsteren Langweiligkeit kaum ansehen, daß etwas so bezaubernd Frisches in ihnen aufwachsen konnte. Gezeugt ward freilich die schöne Nixe nicht in ihnen, sie ist im Gegentheil wie Venus aus der blauen Fluth emporgestiegen, wenn auch als ächt deutsches blondes Kind aus der des sonnigen Starnbergersees, dessen Wellen die Villa des Meisters bespülen. Dort machte er die ersten Entwürfe zu dem Märchen, das uns, jetzt vollendet, so sehr entzückt.

Wie die sieben Raben leicht in Aquarell ausgeführt, unterscheidet sich Melusine von diesen nur dadurch, daß sie bei etwas größerem Maßstab keine förmlich getrennten Scenen

Digitized by Google

gibt, ſondern dieſelben ununterbrochen, wenn auch in Gruppen getheilt, aneinander reiht, ſo daß die als Fries in einer Rotunde gedachte Kompoſition auch in Schatten und Licht wie in der Farbenvertheilung nur ein einziges Ganzes bildet. Es hat das viele Vortheile, beſonders für den Anblick von weitem, der hier überaus wohlthuend iſt, da man wie auf leichten Wellen auf dem Gewoge der einzelnen Scenen auf und abgleitet.

Nahte man dem Werke nicht ohne eine leichte Beſorgniß, daß die Zeit ihre Rechte auch an dem hoch in den Sechzigern ſtehenden, ſeit den ſieben Raben um ein halbes Dutzend Lenze reicher gewordenen Meiſter geltend gemacht haben möchte, ſo findet man ſich bald angenehm enttäuſcht und beruhigt. Nicht als ob ſich der Zeitraum gar nicht fühlbar gemacht hätte; die Schärfe des Auges hat allerdings etwas nachgelaſſen und die Figuren ſind nicht mehr mit jener Strenge durchgebildet, mit jener Feinheit umſchrieben, die ſie einſt bei aller Idealiſirung ſo individuell, und zugleich ihre Schönheit ſo elegant erſcheinen ließ. Aber dafür iſt der Styl des Meiſters noch großartiger und freier, ſein Vortrag noch ſicherer geworden, hat ſich zu breiterer Meiſterhaftigkeit ausgeweitet.

Das Ganze, das bei den ſieben Raben, von Weitem betrachtet, eigentlich gar keinen Eindruck mehr hervorbrachte, macht hier ſogar einen ſehr wohlthätigen, ebenſowohl brillanten als ſtimmungsvollen. Dabei zeigt ſich noch ganz der alte Reichthum der Phantaſie, jene Unerſchöpflichkeit an neuen Kombinationen, wenn auch mit manchen uns ſchon längſt liebgewordenen Typen.

Die außerordentliche, bis zur Klaſſizität geſteigerte Beherrſchung der Form, die grenzenloſe Meiſterhaftigkeit und Freiheit des Striches, des Vortrags, wirkt aber auch überhaupt in hohem Grad äſthetiſch, denn ſie gibt uns das Gefühl des vollkommenſten, unbedingteſten Behagens, der größten Sicherheit; wir glauben dem Künſtler unbedingt, unſere Phantaſie erhält Schwingen durch ſeine Leichtigkeit und geht überall mit in's ſchöne Land der Wunder.

Sie thut das um ſo lieber, als man bald herausfühlt, daß die Wunder des ganzen Feenreichs eigentlich blos eine charmante Zuthat, eine graziöſe Verzierung des Koſtümes, die Geſchichte ſelber aber eine ganz einfache, menſchlich ſchöne und rührende ſei. Eine Skizze der verſchiedenen Scenen wird dieß leicht deutlich machen.

Zunächſt ſehen wir die Fontes Melusinae, ein Waſſerbecken in tiefer Waldesſchlucht unter einem Felſen halbverſteckt, in deſſen Schatten wir die ſchöne Meluſine ſchlummernd erblicken. Gleich nebenan treffen wir ſie dann, den Schwüren eines ſchönen Jägers lauſchend, während die Schweſtern ſie abmahnen, ſich mit einem Sterblichen einzulaſſen. Nachdem die Mahnung, wie das in ſolchen Fällen gebräuchlich, nichts gefruchtet, Meluſine vielmehr als Braut reich geſchmückt auf weißem Zelter aus dem Märchenwald heraus zu dem auf freiem Felde errichteten Traualtar in die Arme des harrenden Bräutigams eilt, ſo bilden die fröhlich daher galoppirenden Schweſtern ihr reizendes Gefolge, deſſen Friſche ihre Schönheit nur um ſo mehr hebt und dieſe Gruppe zum leuchtenden Mittelpunkt der erſten Hälfte des Cyklus macht. — Es folgt nun der Angelpunkt des Ganzen, der Frühmorgen nach der Hochzeitnacht, an welchem ſich Meluſine erhebt, um ihrer Nixenpflicht zu genügen, da ihr die Verbindung mit dem Erdenſohn nur unter der Bedingung geſtattet iſt, ſich allmonatlich auf kurze Zeit in ihr Element zurückzubegeben, in welchem allein ſie ihre Jugend und Schönheit unverändert erhält, wohin ihr aber der Gatte nicht folgen darf, ohne ſich der Strafe auszuſetzen, ſie auf ewig zu verlieren. — Wir ſehen ihn, wie er ihr dieß zuſchwört, während ſie ſich bereit macht, in das zu dieſem Behuf in der Nacht entſtandene Waſſerſchloß zu gehen, in deſſen Innern wir ſie gleich darauf finden, umgeben von den jubelnden, im Waſſer plätſchernden Schweſtern.

Digitized by Google

Das Schloßgesinde belauscht aber dieß geheimnißvolle Treiben, und sein Geklatsch dringt durch die Kinder in die Familie, die uns eben auf dem Höhenpunkt ihres Glückes vorgeführt wird. Eines selig im Besitz des Andern, umringt von schönen Kindern, Verwandten und Freunden, sehen wir sie beisammen, umgeben von allen Reizen des Lebens, in einer reizenden Gruppe, welche auch koloristisch den Mittelpunkt des Ganzen bildet, wie sie ein Glück zeigt, dessen Kehrseite freilich nicht auf sich warten läßt. Denn die Einflüsterungen eines Vetters haben endlich die Eifersucht des Gatten über die geheimnißvollen Besuche Melusinens im Wasserschloß geweckt. Seinen Schwur vergessend, überrascht er sie dort unter den Gefährtinnen und beschwört dadurch den angedrohten Fluch auf sich herab. Der Thurm stürzt zusammen, Melusine muß wieder in's Feenreich, kann nur noch in dunkler Nacht, an der Stätte ihres versunkenen Glückes vorbeischwebend, von ihren beiden jüngsten schlummernden Kindern durch's Fenster herein Abschied nehmen, während wir in der Ferne den Gatten, der ihren Verlust nicht zu ertragen vermag, im Pilgerkleid ausziehen sehen, um sie zu suchen.

Endlich findet er sie auch wieder, verfällt aber damit auch nach Nixensatzung dem Tod in ihren Armen, unter Theilnahme von Melusinens Schwestern, die mit der Feenkönigin dem Wiedersehen beiwohnen.

Diese drei letzten tragischen Scenen sind jede in ihrer Art unübertrefflich; befriedigt die Figur des todtgeküßten Grafen vielleicht in dem ganzen so reichen Cyklus allein nicht, so ist dagegen die Nixenkönigin mit ihrem Hofstaat daneben von geradezu wunderschöner großartiger Komposition, neben der Verlobungsscene jedenfalls die Krone wie das Eigenthümlichste des Ganzen, obgleich die wehmüthig der Erfüllung des Verhängnisses zusehenden Damen doch eigentlich nur posiren.

Ihre Schönheit zu zeigen, ist aber nun einmal das Hauptgeschäft der Frauen in der Kunst, und daß die seinigen deren so viele besitzen, und zwar nicht nur in der Form, sondern auch vor allem in der Bewegung, also Anmuth, das macht unstreitig den Hauptreiz des Schwind'schen Werkes aus. — Seine Anmuth ist überdieß durchaus naiv, was einen weitern Reiz bildet, und zwar den unnachahmlichsten von allen; denn wer naiv sein *will*, wird bekanntlich immer blos geziert, man *ist* naiv oder komisch, aber man kann beides mit Erfolg nie sein *wollen*, denn es liegt durchaus in der Empfindungsweise, im Taktschlag des Blutes möchte ich fast sagen; sind doch nicht etwa nur die Figuren bei Schwind in ihren Antrieben naiv, seine Landschaft ist es gerade so, wie sie bei Spitzweg fast immer komisch, drollig, putzig wirkt.

Unstreitig ist es die außerordentliche Harmonie der ganzen Erscheinung, die von seinem Naturell so durchaus getränkt ist, welche dieß wie die meisten andern Schwind'schen Kunstwerke so erfrischend, zauberhaft berauschend und beseligend zugleich macht, die speziell diesem wie den sieben Raben einen unbestreitbar klassischen Werth giebt. Allerdings gehört dazu auch das eminent Nationale, das diese Werke haben; denn obgleich sie ohne die griechische Schönheitswelt so wenig denkbar sind, wie ohne die Grazie der Renaissance, die beide gleich stark auf Schwind eingewirkt haben, so ist doch die ganze Empfindungsweise so von jenem oberwähnten, durchaus deutschen Taktschlag beherrscht, alle Bäume und Häuser und Menschen sind so durchaus im besten Sinne deutsch, daß Schwind gerade darin von keinem andern Künstler überboten, ja selbst von Ludwig Richter kaum erreicht wird. Und darin wie in seinem hohen Stylgefühl, in seinem rhythmischen Sinn, der so ganz der musikalischen Begabung unserer Nation entspricht, steckt auch endlich seine unvergleichliche Gesundheit und Lebenskraft. Dabei ist trotz aller Sinnenfreudigkeit auch nicht die Spur von moderner Fäulniß in diesem eher keusch und streng zu nennenden Werke; man küßt und liebt darin und badet die weißen Glieder im flüssigen Krystall wie anderwärts, aber man kokettirt nicht damit, und es sind keine

Digitized by Google

Phrynen, die es thun. Denn dieſes Phrynenthum, welches ſich in unſerer Kunſt einniſten will, iſt allerdings ein ſehr bedenklicher Zug, der bei Kaulbach noch viel ſchlimmer und frecher erſcheint als bei Makart u. A. m., — da bei jenem die kalte Spekulation dahinter lauſcht, alſo das Phrynenthum die Seele, nicht nur den Leib vergiftet, etwas Greiſenhaftes bekommen hat, — während dieſe doch das Recht der Jugend für ſich geltend machen können.

Finden wir alſo bei Schwind hohe Formenſchönheit und Anmuth, reizende Naivetät und wunderbarſten Phantaſiereichthum, tiefſte deutſche Eigenthümlichkeit mit dem edlen Maß und der keuſchen Würde eines großen und einfach edlen Styls vereint, getränkt mit Geſundheit und Freudigkeit, ſo darf man ſich gerade nicht wundern, wenn ein ſolcher Verein von Eigenſchaften dermal in der Welt nur einmal zu finden iſt, ja in dieſer eigenthümlichen Vereinigung überhaupt noch nie vorhanden war. Hat doch ſelbſt Benozzo Gozzoli, an den man bei Schwind am meiſten denken könnte, kaum eine Spur von ſeinem ſchalkhaft liebenswürdig ſpielenden Humor.

Dieſer läßt ſich nun freilich ſo wenig nachahmen wie die Naivetät; aber was ſehr nachahmungswürdig wäre und doch nicht genug nachgeahmt wird, das iſt die ſtylvolle klaſſiſche Form, in der ſie zum Ausdrucke kommen. — Iſt ſie in dieſer Verbindung von Albrecht Dürer, Raffael und der Antike, wie ſie Schwind erfunden hat, noch nie dageweſen, ſo wird ſie ſchon dadurch eine der bedeutendſten Errungenſchaften unſerer modernen deutſchen Kunſt, weil keine andere Nation auch nur entfernt etwas Aehnliches aufzuweiſen hat. — Wie tief ſteht der franzöſiſche Doré in jeder Beziehung unter Schwind, wie arm iſt er gegen ihn an ächter Erfindung und an Schönheit aller Art!

Die realiſtiſche Richtung unſerer Kunſt fällt in ihrem Streben nach Natur, nach individueller Wahrheit dem Kultus der Häßlichkeit viel zu ſehr anheim. Auch unſere alte Kunſt that das unſtreitig, aber eben deßhalb macht ſie in ihrer Gebundenheit auch niemals einen ſo entzückenden Eindruck wie die formenſchöne italieniſche oder die wunderbar rege und unmittelbare niederländiſche.

Und doch hat unſere altdeutſche Kunſt in der Naivetät und Demuth ihres Verhältniſſes zur Natur immer noch eine ihr ganz allein eigenthümliche Schönheit, die unſerer bewußten, ſpekulirenden und reflektirenden modernen durchaus abgeht: ein Mangel, den ſie nur durch einen reineren Geſchmack erſetzen kann. Dürer und Holbein malen uns freilich ein Geſchlecht eckiger, engherziger Philiſter, ſie konterfeien ſie aber mit einem Reſpekt vor der Natur, einer ſtillen Liebe und tiefen Gemüthlichkeit, dabei mit einer mannhaften Energie im Ausharren ab, die oft wahrhaft erhaben ſchön genannt werden müſſen. Sie zeigen uns dadurch, daß die Schönheit der Empfindung, aus der heraus eine Sache gemacht iſt, allerdings auch ſchon genügen kann, weil es überhaupt genügt, wenn die Schönheit nur irgendwo ſteckt.

Unſere modernen Realiſten ſuchen ſie nun meiſtens in der Stimmung, und keine Frage, daß ſie in der Mannigfaltigkeit ihrer Nüancirung alle früheren Schulen übertreffen. Allein ſie erreichen dabei im Einzelnen doch weder die Schönheit der Rembrandt'ſchen Schule, noch jene ſo eigenthümlich pikante Poeſie des Kontraſtes, die beſonders Rembrandt ſelber erzielt, wenn er ein Rudel ſtinkender Bauern in den magiſch gefangennehmenden, ja oft erhabenen und grandioſen Zauber ſeines Helldunkels einhüllt, oder wenn Rubens alle Pracht, allen Reichthum der Farbe, allen blühenden Zauber des Lebens, gepaart mit der feinſten Ironie, über die Hofleute der Maria von Medicis ausgießt und des Olympos Götter mit ſo ſouveränem Humor unter ſie miſcht, daß die vornehmen Damen noch nobler ausſehen als die nackten Göttinnen und ſich von ihnen gerade ſo gnädig bedienen und beſchenken laſſen, als in unſerem modernen Zeitungsſtyl die allerhöchſten Herrſchaften da oder dort geruhen, dem Höchſten ihren Dank darzubringen.

Digitized by Google

Solch klaſſiſchem Humor ſteht nun Schwind viel näher als unſere ſämmtlichen Realiſten, denen nicht genug in's Gedächtniß zurückzurufen iſt, daß vor der Wahrheit und Freiheit, nach der ſie ringen, die Schönheit der Form und der Linie eben doch immer noch gar viel voraus hat. Vor allem die weit größere Verſtändlichkeit und feſſelnde Kraft, beſonders wenn ſie mit jener anmuthigen Abſichtsloſigkeit gepaart ſind, die unſere Aquarelle bald ebenſo zu einem Liebling der Nation machen werden, wie wir ſie als einen Sieg ihrer Kunſt feiern dürfen.

Meiſterwerke der Braunſchweiger Galerie.

XV. Cephalus und Prokris. Oelgemälde von Guido Reni (?).

1,18 M. hoch, 1,65 M. breit.

Werke aus den Zeiten der ſinkenden Kunſtthätigkeit laſſen ſich im Allgemeinen leichter beſtimmen als Werke, welche ihre Entſtehung der Entwickelungsperiode oder der Zeit der höchſten Blüthe der Kunſt verdanken; denn der Styl ſieht in jedem Werke eine neue Aufgabe und ſucht dieſe auf eine neue entſprechende Weiſe zu löſen, während die Manier nur mehr oder weniger nach einer Schablone ſchafft.

Mit einem Werke aus der ſpäteren Zeit der italieniſchen Kunſt, aus der Zeit des beginnenden Verfalls, haben wir es ohne Zweifel in dem Bilde der Braunſchweiger Galerie zu thun, welches uns hier in der Radirung vorliegt. Und doch iſt eine Beſtimmung dieſes Bildes äußerſt ſchwierig; ſie iſt bislang noch nicht gelungen, und wir haben dem Bilde daher die Bezeichnung: Guido Reni, welche daſſelbe bereits in der Salzdahlumer Galerie führte, belaſſen, obgleich ſie wohl die Zeit der Entſtehung, ſchwerlich aber den Meiſter richtig angiebt. Die Schwierigkeit der Beſtimmung liegt weſentlich darin, daß ſich hier die Manier im Eklekticismus geltend macht. Soweit derſelbe überhaupt ein befriedigendes Reſultat erzielen kann, iſt dies in dem vorliegenden Bilde geglückt, wie dies ein Blick auf die Radirung ergiebt, welche die Geſammtwirkung und die Feinheiten des Bildes in der gelungenſten Weiſe wiedergiebt. Die Gruppirung der beiden Figuren inmitten der Landſchaft iſt eine beſonders

Digitized by Google

glückliche; der ergreifendſte Moment des tragiſchen Liebesdrama's iſt gewählt und lebendig zum Ausdruck gebracht; die Zeichnung und Modellirung der Körper, bei der der Meiſter mit Fleiß die ſchwierigſten Aufgaben ſich geſtellt hat, iſt mit Recht von den Malern ſtets bewundert. Die Färbung iſt im Fleiſche wie in der einfach aber großartig behandelten Landſchaft von einer ungemeinen Tiefe, die von einem glücklichen Studium der venetianiſchen Meiſter Zeugniß giebt. Namentlich iſt auch der Gegenſatz in dem Kolorit des männlichen und des weiblichen Körpers mit einer für einen Akademiker ganz ausnahmsweiſen Beſcheidenheit und Feinheit wiedergegeben.

Alle dieſe Eigenſchaften geben dem Bilde ein hohes Intereſſe; ſie bewirken, daß Publikum wie Maler demſelben kaum eine geringere Aufmerkſamkeit und Bewunderung ſchenken als dem „Adam und Eva" von Palma vecchio. Und doch kann es ſich mit dieſem Meiſterwerke der venetianiſchen Schule nicht vergleichen. In der Kompoſition wie in Zeichnung und Ausdruck fehlt ihm die Naivetät; mit Bewußtſein, ſelbſt mit Oſtentation ſucht der Meiſter ſeine Kunſtfertigkeit zur Geltung zu bringen, und deßhalb iſt das Pathos ein übertriebenes, ſelbſt leeres, wie wir es bei allen Werken der Eklektiker in einem meiſt noch weit höherem Maße finden. **Bode.**

Beiträge zur Geſchichte der Kunſtbeſtrebungen und Sammlungen Kaiſer Rudolf's II.

Von **Ludwig Urlichs.**

(Schluß).

3. Die Sammlung Granvella.

Etwas ſpäter begann der Botſchafter auf des Kaiſers Begehren eine andere Unterhandlung. Am 21. September 1586 beſchloß der Kardinal Granvella in Madrid, wohin er ſich 1575 aus Italien, um an die Spitze der Geſchäfte zu treten, begeben hatte, ſeine ruhmreiche Laufbahn. Kaum war die Nachricht von ſeinem Tode nach Prag gelangt, als der Kaiſer ſich nach ſeinem Nachlaſſe erkundigte. Denn ihm war wohl bekannt, welche Kunſtſchätze der Kardinal theils von ſeinem Vater geerbt, theils ſelbſt erworben hatte. Am 13. December 1586 antwortete Khevenhiller: „Ich hab „über des Cardinal Graunela ſeliger Verlaß, den Wunſch darum mir E. M. allergnädigſt meldung „thun, von ferne durch vertraute Perſonen nachfragen laſſen, daſſelb aber pishero nicht eigentlich auf „Grundt ſchaffen khönen, höre doch es ſei vorhanden. — Uebrigens iſt mir ein anderes auch gedachtem „Cardinal gehörig zu handen geſtoſſen in Folio Real-Papiers und drin über zweihundert Al„brechten Türers aigner Handt übrigens allerlei von andern gemacht enthalten ſein. Darumb „heiſcht man 300 Cronen... Don Thomas, des von Chantone ſelliger Sun, dem alle dieſe und andere des Cardinals mobilien verſchaffen worden," ſei aber abweſend. „Dergleichen", fügt Khevenhiller hinzu, „und andre ſachen ſo curios ſein, möcht ich alhie und offt umb ein leicht geldt zu henden pringen." Am 14. Juli 1587 berichtet er weiter: „Des Cardinal Graunela ſel. Puech, „dar Inn allerley Türeriſche Gemäl ſein, ſo Ew. K. M. zu haben begeren, hab ich bei hannden vnd „wills iſts anderſt möglich nicht auslaſſen. Biſhero habben ſy vil dafür habben wollen, werden „ſy villeicht hernach leydlicher finden laſſen. Denn daſſelb khenen allein der ſy mit dergleichen „ſachen delectirt vnnd darauf verſteet. Zudem trag ich ſorg es ſeyen etlich ſtückh nach des Cardi-

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

„uals ableben durch ſeiner wälſchen Camerling einem daraus verzuckt worden, der Khönig hats „etlig tag Ihn der Camer gehabt vnnd haindt mir es wiederumb anhendigen laſſen; denn der „Don Tomas Perenas, des Chantone ſeeliger Sun, dem gedachtes Cardinals Mobilia vnnd da„runter bemerktes Puech verbliben, nach Lisboa ſich mit der Armada zu finden verraißt an den Ichs „als er von mir ſeinen Abſchied genomen zu behalten begert.“ Am 20. Juli 1587: „Des Car„dinals Granuela ſeeliger Puech mit den Düreriſchen Gemelen habe ich... beyhenden. Iſt aber „noch nicht mein. Wills aber (kann ich anderſt) nicht aus den henden laſſen und ſomirs möglich „iſt, E. M. mit den Pferden Uberſchickhen. Der Don Juan de Borza (?) hat es geſehen.“ Dann ſpaniſch in demſelben Berichte, el libro de Alberto Duro enthalte gegen 250 Gemälde, man fordere dafür 500 (300?) Ducaten. Am 21. September d. J. antwortete Rudolf, er wolle — „nit weniger des Card. Granvela hinder laſſen Buech mit des Dürers gemälen haben.“ In dem oben erwähnten Verzeichniß der am 30. December 1587 abgeſchickten Gegenſtände kommt dies koſtbare Werk nicht vor, der Kauf muß erſt nachher zu Stande gekommen ſein, als man den Tod des Eigenthümers erfahren hatte. Denn ohne Zweifel gelangte es wirklich an den Kaiſer, welcher Dürers Zeichnungen eifrig ſammelte und aus den am 30. December 1588 ihm überſandten Imhofiſchen Handzeichnungen eine ausgewählte Zahl behielt (Heller, A. Dürer 2, 71 ff.) Wäre es nicht angeſchafft worden, ſo würde in den ſpätern Nachrichten über Granvella's Sammlung dieſes Schatzes Erwähnung geſchehen ſein. Bekanntlich wurden Dürers Zeichnungen im vorigen Jahrhundert dem Herzog Albrecht von Sachſen-Teſchen (geb. 1738, geſtorben 1822) übergeben, einen weſentlichen Beſtandtheil der Dürer'ſchen Werke in der Albertiniſchen Sammlung bildet alſo Granvella's Hinterlaſſenſchaft. Dem kunſtverſtändigen Inſpektor Hrn. Dr. Thauſing wird es hoffentlich gelingen, die verſchiedenen Elemente des herrlichen Düreriſchen Werkes zu ſondern. In Granvella's Hauſe war die Vorliebe für den Nürnberger Meiſter erblich, und vielleicht war er jener Kardinal, von dem die Imhof für ein Marienbild 500 Dukaten hätten erhalten können. (Heller S. 78).

Denn auch die ſpätere und bedeutendſte Erwerbung des Kaiſers aus demſelben Nachlaſſe begreift mehrere Bilder Dürer's. Der Gründer der Größe der Familie, Karl's V. Kanzler Nicolas Perrenot, † 1550, vollendete 1536 ſeinen prachtvollen Palaſt in Beſançon und ſchmückte ihn mit den erleſenſten Gemälden Italiens, Flanderns und Deutſchlands*). Der Kardinal, ein berühmter Kunſtfreund und Mäcen, vermehrte dieſen Vorrath, und ſeine Erben hatten über eine ſtattliche Reihe von Kunſtwerken zu verfügen, welche der Kardinal in ſeiner Vaterſtadt zurückgelaſſen hatte. Sein Bruder Thomas Perrenot, Herr von Chantonay († 1575 in Antwerpen) hatte fünf Kinder, von denen der älteſte Sohn Octavio 1574 bei Bergenopzoom gefallen, Nicolas, der zweite, in Neapel geſtorben war. Der dritte, Franz Graf von Cantecroix, hatte ſich mit ſeinem Oheim überworfen. Durch ſeine Familienverbindungen und ſeine Kunſtliebe dem Kaiſer Rudolf empfohlen, hatte er als Botſchafter die Gunſt ſeines Herrn verſcherzt, indem er ihm ſtatt des Originals eine Kopie ſeines beſten Bildes, „der 10,000 Jungfrauen,“**) ſchickte. Der Kaiſer entdeckte den Betrug, ſandte das Bild zurück und rief den Geſandten von ſeinem Poſten ab. Der Kardinal aber gerieth in ſolchen Zorn, daß er ihn enterbte und ihm nur ſein Portrait, ein Werk von Tizian, vermachte, ein Geſchenk, womit der ungemein rauhe Graf, ein Wittwer ohne Kinder, deſpektierlich genug umging***).

*) Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle. Par un religieux Bénédictin de la Congrégation de Saint Vanne (Dom Prosper Levesque). Paris 1754. 2 vol. 8. Castan, monographie du palais Granvelle à Besançon. Paris, imprimerie impériale 1867. 76 S. 8. Von dem Kanzler ſchrieb Karl V. 1545 an ſeinen Sohn: Il a quelques passions, entr' autres beaucoup d'envie d'élever sa famille et de l'enrichir. (A. a. O. 1, 179 in franzöſ. Ueberſetzung aus dem Spaniſchen).

**) Ein Verſehen ſtatt „der 10000 Märtyrer“.

***) M. de Cantecroix se moquant de son oncle et de son legs, fit placer ce portrait dans l'endroit le moins honorable de sa maison, afin, disoit-il, de lui faire tous les jours la grimace. A. a. O. 1, 190. Das Bild hatte Tizian wahrſcheinlich 1550 in Augsburg gemalt (Guhl., Künſtlerbriefe 1, S. 284), indeſſen kommt es in dem Inventar bei Caſtan p. 48 u. 49 nicht vor, dagegen ein anderes von Scipione Gaetano p. 49, und von Tizian ein Portrait des Vaters, beide jetzt im Muſeum zu Beſançon.

Digitized by Google

Der vierte Neffe und Erbe des Kardinals, Johann Thomas Herr von Chantonay, war eben jener Don Thomas Perenas, mit dem Khevenhiller zu verhandeln hatte. Von ſeiner Reiſe nach Liſſabon kehrte er nicht zurück, ſondern fand 1588 ſeinen Tod in dem Schiffbruche der Armada. Es blieb alſo nur Graf Franz, der nunmehrige Erbe, übrig und deſſen Schweſter Peronne Perrenot, welche einen Baron Anton d'Oiſelay von Villeneuve geheirathet hatte. Deren Sohn Thomas Franz folgte 1607 ſeinem Oheim, der ohne legitime Nachkommenſchaft ſtarb; er trat dem Kaiſer beſonders nahe, da er 1608 ſeine natürliche Tochter Karolina von Oeſterreich in den Palaſt Granvella als Gemahlin einführte†).

In dieſen Verhältniſſen befand ſich das Haus Cantecroix, der regierende Graf war verſtimmt und mürriſch, die Schweſter eben verſtorben, als der Kaiſer im Jahre 1600 mit großer Vorſicht eine Verhandlung wegen des Ankaufs ſeiner bedeutendſten Kunſtwerke, von deren Exiſtenz Khevenhiller ihn ſchon 1586 unterrichtet hatte, anknüpfte. Er bediente ſich eines italieniſchen Unterhändlers, eines ehemaligen Dieners des Kardinals, der wiederum durch eine Zwiſchenperſon Gilbert Granuelle aus Brüſſel auf den ſchwierigen Charakter des Grafen zu wirken ſuchte. Im Archiv liegt zuerſt eine wohl für den Erſteren beſtimmte Liſte vor: delle Curiosità, che S. M. desidera havere dal Sr. Conte di Cantecroy Granvella:

Un quadro d'una testa di mano di Rafael d'Urbino
un quadro grande delli martiri, di manodi Alberto Durero
un quadro d'una nra Sigra di detto Alberto
un quadro d'una nra Sigra con suo figliuolino, di detto Alberto
un quadro d'un S. Michele di detto Alberto
un quadro in tela d'una Venere, di Paris Bordone
un quadro in tela d'un nascimento di nro Sig. di notte, di mano di Tadeo Zuccaro
un quadro in tela d'una Venere in sul letto con un organista, di Titiano
un quadro in tela d'una Venere che sta dormendo con un satiro nascosto, di Titiano
un quadro in tela d'un monte Parnasso di Martin di Vos
un quadro d'illuminatione d'una nro Sig. di mano di Giulio Clovis
un vaso argenteo con figure all' intorno
un Settimio Severo di agata bianca antico grande, guarnito d'oro
un Cameo d'un Negro di agata Sardonia, la figura di color negro il fondo bianco
un Cameo grande antico d'Agata d'una Venere e Marte e Cupido assentati (lies assettati) in un trofeo con doi leoni
un Cameo grande d'una Cornalina bella di colore di mezzo rilievo d'una Prudentia
un cameo grande di Agata antico di un Satiro il quale tiene una Ninfa
un cameo piccolo d'Agata di diuersi colori, la figura e di colore di Carne
un' agata grande con una orecchia come una macchia
una statua di marmo d'un Imperator Carlo Quinto, di mano di Michel Angelo
un Carlo quinto di bronzo grade di Leon. Aretino
due statue di marmo in su un letto di Polidoro
una statua di bronzo antiqua d'un Schiavo appoggiato in un trunco
una Venere con un Cupido sopra un Delfino di bronzo
una statua di bronzo di un Marco Aurelio a cavallo di mano di Gio: di Bologna
un scrittorio con le medaglie antiche
una femmina antica col piè di stalo d'argento
un tauro piccolo antico di bronzo
una vacca antica d'argento
un cucciar di Unicorni antico
un puttino di Smeraldo con lettere e caratteri
Il medagliano (sic) di Traiano.

†) Mém. de Granv. 1,192. Ghindely 2,337. Castan p. 15.

Der Graf Cantecroix war von der Abſicht des Kaiſers unterrichtet und ging, obgleich ſelbſt ein großer Kunſtfreund, darauf ein. In einem Briefe vom 12. April 1600 hebt er hervor, daß er ſeine Verwandten, vornehmlich ſeine jüngſt verſtorbene Schweſter, bewogen habe in den Verkauf zu willigen und bietet unter lebhaften Betheuerungen ſeiner Ergebenheit zuerſt alle ſeine Gemälde, Sculpturen, Medaillen, Intagli, Cameen und Juwelen zuſammen an, wofür er ſich am liebſten mit einer Herrſchaft, eventuell mit einer Summe von 24—25,000 (wohl in Gold) bezahlt ſähe. Wolle aber der Kaiſer nur die 33 im Inventar verzeichneten Stücke, ſo fordert er 16,000 Thaler. Dieſe Forderung fand der unbekannte italieniſche Unterhändler zu ermäßigen Gelegenheit. Noch am 22. April berichtete er, unter den 33 Stücken ſeien allein folgende vier 10,000 Thaler werth:

1) Die Martyres (Nr. 2), ein Gemälde von Albert Dürer, worin ungefähr 100 ganze Figuren ſeien;
2) ein heidniſches Geſchirr von Silber (Nr. 12), für Opfer der Römer beſtimmt, worüber es ein lateiniſch geſchriebenes Buch gebe, wohl 2000 Thaler werth;
3) ein Harpocrates von orientaliſchem Smaragd (Nr. 32), wofür der Scoto 3000 Cronen geben wollte, (wahrſcheinlich als Geſandter in Deutſchland 1548—49. Er hieß Gio. Bernardino, lebte nach ſeiner Geſandtſchaft eine Zeitlang in Venedig, wurde 1555 Kardinal und ſtarb 1568);
4) eine große Pyramide von Ebenholz mit Silber eingelegt (Nr. 27), worin 1000—1200 griechiſche und römiſche Münzen liegen; ſie habe einſt dem Kardinal Strozzi gehört. In Rom oder Venedig würde man gern 8—9000 Cronen für dieſe Stücke geben.

In einem undatirten Schreiben bemerkt derſelbe Unterhändler, die 33 Stücke ſollten zuſammen 14,000 Thaler koſten, ſie ſeien das Doppelte werth. Er ſelbſt habe vom Card. Granuela mio antico patrone gehört, che la Sig^{a}. sua madre hauea ricusato tre mila scudi che furono offerti per il solo quadro delli Martiri fatti dal Durero. Der Kauf wurde alſo für dieſe 33 Stücke abgeſchloſſen und das Ganze nach Prag gebracht. Eine Anfrage der vorderöſterreichiſchen Kammer vom 19. October 1600 geht dahin, ob die Koſten der Conferirung der Cantecroy'ſchen Verlaſſenſchafts-Sachen von Freiburg reſp. Beſançon durch den kgl. Edelſtein-Schneider Mathias Krätſch von der Kammer in Anrechnung gebracht werden ſollten, ein Bericht vom 1. December d. J. meldet, daß die Koſten für 1773$^{3}/_{4}$ Centner mit 533 Gulden bezahlt ſeien.

Der Kaiſer hätte vielleicht ein beſſeres Geſchäft gemacht, wenn er die erſte Anerbietung Cantecroix's angenommen und den ganzen Schatz mit einemmale gekauft hätte. Denn das im J. 1607 verfaßte Inventaire des meubles de la maison de Granvelle bei Caſtan p. 33 führt unter vielen andern Skulpturen, alten und neuen, den berühmten Juppitertorſo auf, welchen der Kanzler Granvella (nicht der Kardinal) 1541 in Rom zum Geſchenk erhalten hatte, jetzt in Paris (Clarac pl. 312), ſo wie über 200 Gemälde, meiſtens Niederländer: indeſſen fehlt es nicht an Namen wie Coreggio, Tizian, Andr. del Sarto, Dürer, Lukas Cranach, Holbein. Das Mißverhältniß zwiſchen beiden Summen iſt ſo groß, daß ich einen Schreibfehler annehmen und eine Null hinzufügen möchte. Genug, ausgewählt wurden nur die oben bezeichneten Stücke; es bleibt uns übrig ſie in den kaiſerlichen Sammlungen aufzuſuchen.

Zu Nr. 1. In dem Inventar von 1621 werden drei Bildniſſe Raffael's, darunter zwei weibliche, aufgeführt, jetzt enthält die Sammlung des Belvedere nur ein weibliches Bruſtbild (Waagen 1, S. 45), welches Otto Mündler für eine Arbeit aus Raffael's florentiniſcher Periode zu halten geneigt iſt. Da ich unten einen glänzenden Beleg für den Scharfblick dieſes Kenners beibringen werde, möchte ich das erwähnte Bild (Engert S. 15, Nr. 49), das eine Zeit lang in Presburg war, mit dem Cantecroix'ſchen identificiren.

Nr. 2 giebt über das berühmte Marthyrium der 10,000 Chriſten unter König Sapor II. von Perſien, eines der herrlichſten Bilder des Belvedere (Waagen 1, S. 159), eine erwünſchte Auskunft. Ganz unbegründet iſt ſonach Waagen's Behauptung, es ſei als ein Geſchenk des Kurfürſten Auguſt, oder, wie das Handbuch der deutſchen Malerſchulen 1, S. 207 richtiger ſchrieb, des Kurfürſten Chriſtian II. von Sachſen in die Sammlung des Kaiſers Rudolf II. gekommen. Dagegen verdient die Nachricht bei v. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürer's S. 249 f., das be-

Digitized by Google

kanntlich für den Kurfürſten Friedrich III. von Sachſen zwiſchen 1507 und 8 gemalte Bild ſei aus der Allerheiligen-Kirche zu Wittenberg auf Verlangen des Kurfürſten Johann Friedrich nach Brüſſel geſchickt worden, vollen Glauben. Der Beſitzer hatte offenbar die Abſicht, dadurch, als er nach der Schlacht bei Mühlberg in Brüſſel 1548 gefangen gehalten wurde, ſein Loos zu mildern, aber nicht, indem er es dem Kaiſer, ſondern indem er es deſſen einflußreichem Kanzler Perrenot zum Geſchenk machte. Denn daß es ſchon Granvella's Vater beſaß, erhellt aus den von deſſen Wittwe zurückgewieſenen Kaufanträgen. Das Bild fand ſich ſpäter in der Kunſtkammer zu Wien, wo es Sandrart 2, 224 ſah, und wurde zwiſchen 1778 und 81 von Hr. v. Mechel in das Belvedere übertragen. Cantecroix ließ von dieſem Bilde ſelbſt für ſeinen Palaſt eine Kopie anfertigen, wenigſtens iſt das in dem Inventar von 1607 aufgeführte Gemälde (Caſtan p. 40) ohne Zweifel eine ſolche.

Nr. 3 und 4 halte ich für die beiden Bilder aus den Jahren 1503 und 1512 (Waagen I., S. 162 und 163). Es wird zwar in dem Verzeichniſſe von 1621 nur „Ein Marien Pildt von Albr. Du." namentlich angeführt (v. Perger S. 112), indeſſen fehlen dort auch andere Werke, und vielleicht war eins frühzeitig nach Wien gebracht worden, wo Sandrart S. 221 eines geſehen hat. Auf die Verſchiedenheiten der Beſchreibung iſt kein Gewicht zu legen, da das Kind in dem einen Bilde ſelbſtändiger hervortritt, als wo es an der Bruſt liegt. In Beſançon beſaß man 1607 noch zwei auf Kupferplatten geſtochene Madonnen des Meiſters (Caſtan S. 42).

Nr. 5 fehlt im Inventar von 1621 und iſt verſchollen; es mag nach Schweden entführt worden ſein, wo wir mit einer nahe liegenden Verwechſelung bei Dudik S. 109, Nr. 421, St. George ayant combat avec le dragon aufgezählt finden. Denſelben Gegenſtand hat Dürer bekanntlich in ſeinen Holzſchnitten nach der Offenbarung Johannis dargeſtellt (Heller 2, S. 630, v. Eye S. 151); ſchade, daß wir keine Vergleichung mit dem Gemälde anſtellen können. Nach der Beſchreibung eines Bildes in Beſançon, welches höchſt wahrſcheinlich eine Kopie nach dem an den Kaiſer abgelieferten Werke war (Un Saint Michiel avec des anges combatans les démons, Caſtan S. 45), haben wir aber auf dieſelbe Kompoſition zu ſchließen.

Nr. 6 ſcheint ebenfalls nach Stockholm entführt worden zu ſein, wo nach Dudik nackte Frauengeſtalten ſich häufig wiederholen. Im Prager Inventar wird „Ein Weib mit einem braunen Hündlein" vom Paradies Pordoni aufgeführt (v. Perger S. 111), auch „Ein Nackend Weib von Bordanon" (S. 104), was ebenſowohl Bordone wie Pordenone bedeuten kann.*)

Auch Nr. 7 glaube ich ebendaſelbſt in der Histoire de la nativité de Jesus Christ avec un chassis doré autour et les portes deuant (Nr. 326, Dudik S. 108) zu erkennen; im Prager Inventar fehlt auch dieſes Gemälde. Es war nach Vaſari 9, 602 unter Paul IV. in Rom verfertigt, alſo von dem Kardinal ſelbſt erworben.

Unter Nr. 8 und 9 begegnen wir zu unſerer Ueberraſchung zwei allbekannten Bildern von Tizian, welche auch in dem Prager Inventar verzeichnet werden. Das eine, „Ein nackend Weib mit einem Lautenſchlager" (v. Perger S. 105) iſt die berühmte ſog. Venus mit dem Lautenſpieler, welche in mehreren Exemplaren wiederholt wird. An der Echtheit des Prager Gemäldes iſt wegen der perſönlichen Verkehrs, worin Tizian mit beiden Granvella ſtand (vgl. z. B. Guhl, Künſtlerbriefe S. 284), nicht zu zweifeln. Das andere Bild heißt im Prager Verzeichniſſe (a. a. O. S. 106) „Ein Saturi (Satyr) mit Venus und Cupido"; es iſt gewiß das unter dem Namen Venus del Pardo bekannte Meiſterwerk Tizian's, das jetzt im Louvre (Villot I., Nr. 468) aufbewahrt wird. Dorthin gelangte es nach mehreren Wanderungen aus der Galerie Karl's I. von England, welcher es vom König Philipp IV. zum Geſchenk erhalten hatte. Ein merkwürdiges Beiſpiel des raſchen Wechſels im Kunſtbeſitz liegt ſomit vor. Denn da es im J. 1628 in Spanien verſchenkt wurde, muß es Ferdinand II. bald nach 1621 an den Madrider Hof geſandt haben.

Nr. 10, „Der Berg Barnaſſus von Martin de Vos", wird auch im Prager Inventar S. 111 aufgeführt; unter den „fünf Miniaturen" (v. Perger S. 113) wird auch Nr. 11, die Madonna

*) Die gräulichen Verſchreibungen der Künſtlernamen hat v. Perger berichtigt; ich bemerke gelegentlich, daß S. 130 in Folner's Beſchreibung mit Serchon nicht Ser Giovanni Bellini ſondern Giorgione gemeint wurde.

Digitized by Google

von Giulio Clovio enthalten gewesen sein, eines von den zahlreichen Bildern der Art, welche Vasari anführt (10, 269 ff.) und, nach der strengen Auswahl des Kaisers zu schließen, eines der besten.

Leider vermag ich von den unter Nr. 12 ff. registrirten Cameen nur einige zu bestimmen. In Nr. 12 erkennt man sicher das schöne Gefäß des K. K. Antikenkabinets, welches u. a. bei Arneth, Schalen II., 2 abgebildet ist (vgl. v. Sacken und Kenner, Sammlungen des K. K. Münz- und Antikenkabinets S. 332) und sich durch einen Reichthum von bacchischen Vorstellungen auszeichnet. Denn das lateinische Buch, welches nach des Grafen Angabe darüber geschrieben war, ist ein Werk des gelehrten Pighius, der längere Zeit in der Nähe des Kardinals Granvella lebte, betitelt: Themis Dea seu de lege divina . . ad ampliss. Antonium Perrenotum Cardinalem Granvellam. Item mythologia eiusdem in quatuor anni partes, ab auctore recognita Antverp. ex off. Christoph. Plantini M. D. LXVIII. Diese Mythologie schöpft Pighius ex symbolis antiqui cuiusdam Toreumatis argentei, quod extat apud Reverendissimum Episcopum Atrebatensem. Das Gefäß war in der Nähe des Bischofsitzes des Kardinals bei Arras, in Atrebatum agro, gefunden worden, wie denn überhaupt das nördliche Gallien eine Reihe antiker Silbersachen ans Licht gebracht hat. Jene Abhandlung ist bei Gronov. thesaur. Graec. antiq. IX p. 1184 mit einer Abbildung abgedruckt, die Zeichnung enthält auch der berühmte Codex Pighianus in Berlin (O. Jahn, Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., 12. Dec. 1868, S. 231). — Unzweifelhaft bezeichnen die lettere e caratteri Nr. 32 als den Harpokrates aus Plasma di Smeraldo, abgebildet u. a. bei Arneth, antike Kameen XVI., 10, vgl. v. Sacken S. 416 Nr. 39; auch muß die Herkunft in den Inventarien des Antikenkabinets angegeben sein, weil Arneth S. 29 schreibt: „Aus dem Besitze des Kardinal Granvella." Das Medaillon Trajan's Nr. 33 ist höchst wahrscheinlich der schöne Onyx ebd. XV., 8, v. Sacken S. 425, 37; denn unter dem Namen werden nicht ausschließlich Münzen verstanden. Nr. 15 scheint der Onyx ebd., XII., 1, zu sein, welchen ich auch für Venus und Adonis halte. Denn daß statt eines zwei Amoren darauf erscheinen, macht wohl nichts aus. Nur stört mich der Umstand, daß die Fassung in dem Wiener Stein eine andere ist. Nr. 17 ist vielleicht der Onyxkameo bei Arneth XIX., 13, v. Sacken und Kenner S. 424, 30. Nr. 14 ist wahrscheinlich der moderne Cameo ebd. S. 470, 18, wenn anders der Stein der Beschreibung entspricht.

Die Bronzen sind wohl größtentheils nach Schweden entführt worden, wo ihrer nicht weniger als 71 aus Prag sich befanden (Dudik S. 95); möglicher Weise ist Nr. 29 zurückgeblieben und die von Sacken und Kenner S. 306, Nr. 1223 beschriebene Statuette. Von den modernen Skulpturen würde man den Verlust von Nr. 20 ganz besonders bedauern, wenn es sicherer wäre, daß Michel-Angelo eine Statue Karl's V. verfertigt hätte. Nr. 21 mit der Statue von Hadrian Vries ebd. S. 486 zu vergleichen, wäre interessant genug; Nr. 26 erkennt man vielleicht in der noch vorhandenen Figur S. 480, 18. Nr. 23 ist merkwürdig als das einzige bekannt gewordene Bildwerk des berühmten Malers. Da Raffael, Tizian und vielleicht Coreggio sich auch in der Skulptur versucht haben, sehe ich bei der guten Beglaubigung keinen Grund, an der Echtheit der Benennung zu zweifeln. Daß es kein unbedeutendes Kunstwerk gewesen ist, erhellt aus dem Umstande, daß man in Besançon einen Abguß zurückbehielt, deux figurines d'homme et de femme nudz s'embrassant, faites de cire sur celles de marbre envoyées à Sa Majesté Impériale (Castan p. 66). Ueberhaupt wird man das Beste auszuwählen wohl verstanden haben. Ob die Münzsammlung des Kardinals Lorenzo Strozzi († 1571) nach Stockholm gekommen oder in die große kaiserliche Sammlung übergegangen ist, läßt sich nicht entscheiden.

Sonstige Notizen.

Außer diesen Papieren enthält das Archiv zwei lateinische Briefe von Stephan Hoffuboty aus Ungarn vom J. 1603; sie handeln von einer antiquitas des Stephan Chiaky, welche Rudolf zu besitzen wünschte. Dieses elenodium hatte zuerst dem Kaiser Sigismund gehört, dann dem Könige von Polen, dem Vater des Johannes Sicpusiensis, qui Iohannes competitor erat diui olim Imperatoris Ferdinandi, nach dessen Tode seinem Sohne Johannes. rex Vaivoda Transilvaniae, dem Gemahl der Erzherzogin Maria von Bayern, Wittwe des Erzherzogs Karl. Endlich sei es im

Digitized by Google

Beſitze ſeines Geſandten nach Speyer, Kaspar Bekes, geblieben, dann bei deſſen Wittwe, der Schwiegermutter Chiaky's. Den Kaiſer reizte beſonders ein ſehr großer Diamant darin; im J. 1603 war es für 10,000 ungariſche Gulden verpfändet. Iſt das Kleinod vielleicht in die Schatzkammer gekommen?

Schließlich mache ich mir ein beſonderes Vergnügen daraus, für Otto Mündler's Scharfblick ein beſtätigendes Zeugniß aus einer gedruckten Quelle beizubringen. Mündler hatte in der Herodias des Belvedere (Waagen I., S. 64) ein Werk des Ceſare da Seſto erkannt. Den Beleg dafür giebt eine Stelle bei Lomazzo, tempio p. 139. Er ſagt vom Kolorit des Meiſters: Nella qual parte egli è stato rarissimo, come si vede in tutte l'opere sue, e specialmente nella Erodiade, che prima pervenne in man mia, e poi fu donata a Ridolfo II. Imperatore.

Wenn ſich, wie wir ſehen, Hormayr's flüchtige Angaben über die aus Spanien und Beſançon herſtammenden Kunſtwerke beſtätigen (denn daß er ſtatt Bos Roos nennt, läßt ſich durch Khevenhillers ſchlechte Handſchrift entſchuldigen), ſo werden auch ſeine übrigen Auszüge aus Originalakten auf Wahrheit beruhen. Beſonders erheblich iſt darunter eine Notiz über die Geſchenke der Fugger. Sie ſandten dem Kaiſer zwei Kunſtwerke, darunter den herrlichen Sarkophag der Ambraſer Sammlung mit der Amazonenſchlacht (v. Sacken S. 41), ſo ſie aus der Nähe des alten Athen erhalten, alſo nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, aus Epheſus. Ferner erhält der Kaiſer von einer Gräfin von Mansfeld einen Triumph des Bacchus, von Peter von Mansfeld, dem Statthalter der Niederlande, und einem Grafen Lippe niederländiſche Gemälde, von dem Abt von S. Moritz in Beſançon eine Antike, aus Mantua ſechs Kiſten mit Kunſtſachen. Dieſe Akten müſſen ſich noch irgendwo finden. Kaiſer Rudolf's II. Kunſtliebe und Sammlungen gehören zu den erfreulichſten Erſcheinungen in der Kulturgeſchichte Oeſterreichs: möchte recht bald ein dazu vorzugsweiſe berufener öſterreichiſcher Gelehrter ſie im Zuſammenhang darſtellen und dieſe Beiträge ſeiner Benutzung nicht unwerth finden!

Würzburg. **L. Urlichs.**

Die orientaliſche Ausſtellung der Union centrale in Paris.

Mit Abbildungen.

Paris, im Januar 1870.

Indiſche Porzellanſchale.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique".

Zu wiederholten Malen ſchon hat der Orient ſein Schwert in die Waagſchale der künſtleriſchen Geſchicke Europa's geworfen. Die ſpaniſch-mauriſchen Fayencen, welche auf der hier zu beſprechenden Ausſtellung ſo glänzend vertreten waren, vergegenwärtigen uns einen der ruhmvollſten Schauplätze der orientaliſchen Kunſtthätigkeit in Europa zur Zeit des Mittelalters. Im 17. Jahrhundert überſchwemmte das „oſtindiſche" Porzellan, wie man es damals nannte, die Handelsplätze der modernen Welt; die Holländer importirten in einem einzigen Jahre 307,000 Taſſen, und dieſe ſtanden auf den Tafeln der Reichen und der Könige in gleich hohem Werth wie das koſtbarſte Silber- und Goldgeſchirr. Das 18. Jahrhundert öffnete der Chinoiſerie Thür und Thor und unſere Leſer wiſſen u. A. durch Anton Springer's „Bilder aus der Kunſtgeſchichte", wie dieſer chineſiſche Einfluß allmählich zum Rokoko und ſpäter zur Alleinherrſchaft des Naturalismus führte.

Wir heutigentags machen es wie unſere Voreltern zu allen Zeiten des Verfalls der Kunſt, wie die Griechen der alexandriniſchen Zeit, wie die Römer unter den Kaiſern: wir greifen zum Orient zurück, um unſern Kunſtformen neues Leben einzuhauchen. Für Frankreich ſpeciell haben die Verträge von 1854 aus dem ſeit Jahrhunderten verſchloſſenen Japan ein weites, leicht zugängliches Handelsgebiet geſchaffen. Der chineſiſche Krieg hat uns mit den Beuteſchätzen des kaiſerlichen Sommerpalaſtes bereichert. Ganz Aſien, von der Behringſtraße bis an den Meerbuſen von Bengalen, liegt jetzt offen vor uns da. Nachdem wir in allen möglichen Stylen herumexperimentirt haben, nachdem wir Etrurien, Aſſyrien und was weiß ich ſonſt noch verſpeiſt, nachdem wir in wenigen Jahren die ſchon banal gewordene arabiſche Kunſt abgenutzt haben, ſtürzen wir uns nun, als auf unſere letzte Hülfsquelle, auf den fernſten Oſten, und ſuchen dort den neuen Styl, ohne den unſere Generation nun einmal nicht leben kann. Wir betrachten ſeine Schätze nicht mehr als Kurioſitäten; die „Chinoiſerie" hat für uns den komiſchen Beigeſchmack verloren, wir wollen ihr bei uns das Bürgerrecht verleihen, wir wollen ſie an Stelle unſeres eigenen Styles ſetzen. Wird auch ihre Neuheit und Originalität einmal erſchöpft ſein, dann kehren wir vielleicht zu unſeren nationalen Traditionen zurück, und finden, wie der Reiſende in der Fabel, das Glück eingeſchlafen auf der Schwelle unſeres eigenen Hauſes. —

Digitized by Google

Bei der Veranſtaltung der orientaliſchen Ausſtellung war ſich die „Union centrale“ der praktiſchen Einwirkung ſehr wohl bewußt, welche die Kunſterzeugniſſe des Orients auf das Pariſer Publikum üben würden. Ihr kam es nicht nur auf eine Rehabilitirung der Kunſt des Orientes an, die gewöhnlich in unſern Handbüchern nur figurirt, um verurtheilt zu werden, und welche von der Mehrzahl der Kritiker der letzten Weltausſtellung geradezu verſpottet worden iſt: ſie wollte auch der thatſächlichen Verbreitung dieſer Kunſt in die Hände arbeiten und den mehr oder weniger verſteckten Nachahmungen, für welche ſie ſeit einiger Zeit die Vorbilder darbietet, die rechten Wege weiſen. Und wir glauben, ſie hat ihren Zweck erreicht.

Es hat daher ohne Zweifel einiges Intereſſe, den Inhalt dieſes in ſeiner Art einzigen Muſeums, das jetzt leider wieder in alle Winde zerſtreut iſt, etwas genauer zu ſtudiren, dieſes Muſeums, welches nach der Intention gewiſſer Enthuſiaſten nichts Geringeres als die Regeneration der abendländiſchen Kunſt bezweckte und welches auf alle Fälle für mehrere Jahre die Mode beherrſchen wird. Wir machen den Verſuch, wenigſtens in großen Zügen und im Vertrauen auf die Nachſicht unſerer Leſer eine Ueberſicht der koloſſalen Sammlung zu bieten. Der Mangel eines Katalogs*) und die Dürftigkeit der einſchlägigen Literatur möge unſre Zweifel und Irrthümer entſchuldigen.

Das orientaliſche Muſeum füllte acht Säle des Induſtriepalaſtes der elyſeiſchen Felder. 155 franzöſiſche Kunſtfreunde hatten dazu Gegenſtände ihres Beſitzes beigeſteuert. Nur die Regierung zeigte ſich indifferent; ſie ſtellte bloß die Sammlungen des Marine- und Kolonialminiſteriums aus. Die bedeutenden orientaliſchen Sammlungen des Louvre, die koſtbaren Stücke im Hôtel Cluny, in den kaiſerlichen Schlöſſern (z. B. in St. Cloud), die orientaliſchen Miniaturen der kaiſerlichen Bibliothek und viele andere Schätze blieben unzugänglich. Es ſcheint, als wenn man ſich bei uns von oben herab noch durchaus nicht zu dem liberalen Syſtem leihweiſer Ausſtellungen bequemen will, wie es z. B. dem öſterreichiſchen Muſeum gegenüber vom Hof und von der Regierung befolgt wird. Man verdammt auf dieſe Weiſe eine Fülle der größten Meiſterwerke der Kunſt zu unfruchtbarer Verborgenheit.

Nichtsdeſtoweniger waren einige Abtheilungen des orientaliſchen Muſeums ſo vollſtändig aſſortirt, wie man es nur wünſchen konnte. Es dürfte ſchwer ſein, eine Sammlung von geſchnittenen Steinen, Emails und Metallarbeiten von der älteſten bis auf die neueſte Zeit (darunter Münzen mit einem Altersanſpruch von 2637 Jahren v. Chr. Geb.!) von dieſem Reichthum wieder zuſammen zu finden. Auch das Koſtüm war ziemlich reich vertreten, viel weniger gut die Waffen, eigentliches Hausgeräth fand ſich faſt gar nicht. Ich will in letzterer Hinſicht indeſſen hier gleich auf eine aus Ebenholz geſchnitzte und emaillirte Hauspagode, im Beſitze des Admirals Jaurés, aufmerkſam machen, welche ſich durch ihre kühne und elegante Form auszeichnet. Ferner hebe ich hervor aus der indiſchen Abtheilung zwei Tabourets von ſolider und ſchöner Bildung, deren Nachahmung ſehr wünſchenswerth wäre; dann einen hölzernen Schrank, deſſen Thürflügel in durchbrochener Arbeit mit einem Gewirre von Vögeln, Blätterwerk und Früchten, ähnlich dem Grunde mittelalterlicher Miniaturen, verziert ſind. Aber wie hat man dieſes kleine Meiſterſtück an Naivetät und Fülle der Erfindung mit einem Möbel von ſo durchaus nichtiger, ſo jedes architektoniſchen Sinnes baarer Form in Verbindung bringen können! Endlich nenne ich noch die, ſei es wirklich aſiatiſchen, ſei es nachgeahmten, Vaſen-Unterſätze von Ebenholz, deren zugleich wunderliches und ſolides Ausſehen einen ganz neuen Styl von unbeſchreiblichem Reiz repräſentirt.

Nach Nationen rechnend finden wir China und Japan am beſten vertreten. Ihnen ſoll daher auch hier die ausführlichſte Berückſichtigung zu Theil werden. Außerdem kommen in Betracht: Perſien, Indien, Korea, Siam und Kleinaſien.

Die Aufſtellung der Sammlung ließ viel zu wünſchen übrig. Die Eitelkeit der Sammler geſtattete nicht durchgängig eine Trennung und ſyſtematiſche Neu-Ordnung der verſchiedenen Beſtandtheile ihres Beſitzes, ſo daß alſo mancher Glasſchrank Tabaksdoſen, Fächer, Holzſchnitte, Porzellan u. ſ. w. durcheinander enthielt. Ebenſo waren die verſchiedenen Nationen häufig mit einander ver-

*) Erſt im letzten Augenblicke publicirte man einen Theil deſſelben, für die Gegenſtände aus harten Stoffen (Bronze, anderen Metallen, Email, im Ganzen 1059 Nummern).

Digitized by Google

miſcht, z. B. China mit Japan. Aber trotz alledem war das Muſeum, welches auf dieſe Weiſe zuſammengekommen war, eines der merkwürdigſten, die es jemals gegeben hat, und die Veranſtaltung deſſelben macht den Unternehmern, von denen hier in erſter Linie die HH. Darcel und Jacquemart genannt ſein mögen, die größte Ehre.

Unter dem äſthetiſchen und, wenn ich ſo ſagen darf, pädagogiſchen Geſichtspunkte betrachtet, iſt die Sammlung in drei Gruppen einzutheilen. Die erſte Gruppe umfaßt diejenigen Gegenſtände, welche ſich weder mit unſerer Aeſthetik noch mit unſeren Bedürfniſſen in Einklang bringen laſſen. Dazu hat China das Meiſte beigeſteuert. Hier haben wir es mit einerſeits ſo barocken und andererſeits ſo naturaliſtiſchen Formen zu thun, daß unſere Logik und unſer Geſchmack dadurch in gleichem Maße beleidigt werden. Ich nenne beiſpielsweiſe: Tiger, Menſchen u. dgl. in émail cloisonné, Ofenſchirme mit Landſchaften aus demſelben Material, welche durch die Metallränder des Emails die Umriſſe der Bäume und durch die farbigen Emailflächen ſelbſt die mannigfachen Farbennüancen des Pflanzenwuchſes nachzuahmen ſuchen; ferner Katzen von Weidenholz, Vögel und Elephanten aus Porzellan, die als Vaſen figuriren; ihre Füße dienen als Ständer oder gleichſam als Säulen, und das Ganze ſieht aus, als wäre es auf Stöcke geſtellt. Auch die Gegenſtände größerer Gattung halten vor dem prüfenden Blick nur ſelten Stich. Die Theemaſchinen ſind von ſchwerfälliger und häßlicher Form. Ihr gewölbter Deckel wird von einen Knopf bekrönt, der den Eindruck vollends verdirbt. Ueberhaupt ſcheinen mir alle mit der Architektur zuſammenhängenden Geräthe wenig gelungen und nicht eben beneidenswerth. Sie ſind für Gebäude und Umgebungen berechnet, welche von den unſrigen total verſchieden und — ſo weit man nach den Berichten und Zeichnungen der Reiſenden urtheilen kann — von ſehr geringem ſtyliſtiſchem Werthe ſind. Die Gebäude der Chineſen ſind nämlich entweder ſehr gebrechlich und überladen mit allerhand Zierrath oder ſehr maſſiv und ganz ohne Schmuck, wie z. B. die Befeſtigungsbauten, die große Mauer und dgl. Die Häuſer beſtehen aus Holz und Ziegeln, von ſehr ephemerer Konſtruktion, Gebäude in Stein bilden ſeltene Ausnahmen.*) „Die Elemente der chineſiſchen Baukunſt", ſagt Semper im „Stil" (I, 243), „ſind nicht organiſch, nicht einmal quaſi chemiſch verbunden, ſondern mechaniſch nebeneinander geſtellt, durch keine das Ganze beherrſchende Idee zuſammengehalten, oder vielmehr die Idee, die das Ganze beherrſcht, iſt eben in der Trennung und ſelbſtändigen Thätigkeit dieſer Elemente ausgeſprochen."**) Die chineſiſchen Konſolen und Etageren ſind das gerade Widerſpiel der Geſetze der Statik und des Gleichgewichts. Dieſe Mäander, die mit ihrer unteren Kante in der Luft ſchweben, und mit dem Objekt, das ſie ſchmücken ſollen, nur auf einer Seite mittelſt Leim oder Schrauben zuſammenhängen, können von der europäiſchen Aeſthetik, deren Kriterium die geſunde Vernunft und nicht eine entartete Phantaſie iſt, nur verdammt werden. Endlich zähle ich in dieſe Kategorie von abſolut verwerflichen Gegenſtänden alle diejenigen, welche mit ihrem Zweck in ſchreiendem Widerſpruche ſtehen, wie z. B. die Vaſen, Theeſervices u. ſ. w. aus lackirter Pappe. Ihre meiſtens aus Blumen beſtehende Ornamentik iſt allerdings ganz gefällig, wenn auch oft etwas ſüßlich, aber das Material macht den wirklichen Gebrauch zur Unmöglichkeit. In der Wahl von Vorbildern aus der orientaliſchen Ausſtellung muß man alſo ſehr ſtrenge ſein und unerbittlich alles ausſchließen, was derartige Widerſinnigkeiten darbietet. Sonſt kommen wir durch unſer Studium des Orients nur aus dem Regen in die Traufe.

Die zweite Kategorie umfaßt diejenigen Gegenſtände, welche bei ihrer Originalität auch ſchön ſind, und deren Nachahmung deshalb, wenigſtens in gewiſſen Grenzen, wünſchenswerth wäre. Sie ſind meiſt japaneſiſchen Urſprungs. Wir kommen gleich auf ſie zu ſprechen.

In die dritte Kategorie endlich gehören alle jene Wunderwerke der orientaliſchen Technik, welche ſchon ſeit langer Zeit bei uns eingebürgert ſind: die perſiſchen Waffen und Fayencen, die Webereien und Teppiche Indiens, die Niellen, Ebenholzſchnitzereien u. ſ. w. Sie haben langſam Eingang

*) Vergl. Escaynac de Lauture, Mémoires sur la Chine. 1865.

**) Ebenſo verhält es ſich bei den Japaneſen. „They have no architecture" ſagt Alcock (II, 279). Die Urſachen dieſer Erſcheinung ſuchte man in den verſchiedenſten Umſtänden. Alcock erklärt ſie durch die vulkaniſche Beſchaffenheit des Bodens, welche keine feſten Anſiedelungen zuläßt.

Digitized by Google

gefunden, werden aber auch nicht ſo leicht wieder verſchwinden. Die Ausſtellung enthielt das Schönſte dieſer Art. Wir beginnen die Betrachtung deſſelben mit den Bronzen.

Die Bronzen und überhaupt die Metallarbeiten des Orients verdienen die höchſte Bewunderung. Die chineſiſchen und japaneſiſchen Bronzevaſen können an Reinheit der Zeichnung mit den antiken wetteifern, und ſind gleich bewundernswerth in der Feinheit der Miſchung und des Farbentons der Bronze. Wir fanden jedes Zeitalter und jede Form auf der Ausſtellung vertreten. Einige Stücke reichen bis 15 oder gar 20 Jahrhunderte vor unſere Zeitrechnung zurück.

Namentlich die Bronzen aus Japan geben uns manches Räthſel auf.*) Man weiß nicht, wie man ſich einerſeits den ganz kindlichen Zuſtand des Hüttenweſens mit den ſtets wachſenden Anforderungen des Konſums, andererſeits die Einfachheit der Methode der Verarbeitung mit den ſtaunenswerthen Leiſtungen zuſammenreimen ſoll. Alle Gewährsmänner ſtimmen darin überein, daß die Hüttenarbeit der Japaneſen und Chineſen ſich noch auf einer ganz elementaren Stufe befindet und keineswegs hinreichenden Ertrag abwirft. Ganz ebenſo war es im 16. Jahrhunderte nach dem Zeugniſſe des Tien-kong-kay-we und der japaneſiſchen Encyklopädie (Journal asiatique, 2. série, tom. 16); und nicht anders war der Zuſtand in den frühſten Jahrhunderten, wie Siebold berichtet. Nichtsdeſtoweniger hegten die Japaneſen bereits im 17. Jahrhunderte Beſorgniſſe wegen der allzuſtarken Ausbeutung ihrer Minen und ergriffen Maßregeln gegen die Ausfuhr ihrer Metalle. (In den Jahren 1611—47 und 1647—1706, alſo zuſammen in weniger als einem Jahrhundert betrug die Menge des von Nangaſaki exportirten Goldes 156,556,000 Franken, die des Silbers 473,025,000 Franken und die des Kupfers 1,545,745,000 Franken.**) Die häufige und mannigfaltige Verwendung des Kupfers bei den Japaneſen iſt ganz geeignet, ihre Beſorgniſſe zu ſteigern. Sie verarbeiten das Kupfer zu Vaſen jeder Sorte, Götterbildern, Münzen; ſie futtern damit ihre Thüren und Fenſterläden, ihre feuerſicheren Magazine; ſie machen daraus Galerien, Balkons u. ſ. w. (Siebold, Nippon VI, 68). Es wäre alſo hohe Zeit, ihr Hüttenweſen zu regeln und der Vergeudung der Reichthümer, die doch einmal ein Ende nehmen können, ein Ziel zu ſetzen.

Der Gegenſatz zwiſchen dem Zuſtande ihrer Bronzefabrikation und den erzielten Reſultaten iſt noch merkwürdiger. In dieſem hoch civiliſirten Lande ſind alle techniſchen Verfahrungsweiſen von der höchſten Einfachheit. Eigentlich iſt das ja der Gipfel der Vollkommenheit! Die Papierfabrikation, die Bronzetechnik, die Lackarbeiten, das Porzellan: alles wird auf die naturgemäßeſte Weiſe von der Welt und ohne jede komplicirte Vorkehrung betrieben und hergeſtellt. Die Miſchung der Bronze iſt bekanntlich faſt bei jedem Stück eine andere, ſie ſcheint völlig dem Zufall überlaſſen zu ſein, die Verhältniſſe verändern ſich in weſentlichen Punkten. Und doch, welche Feinheit des Korns, welche Schönheit der Patina, welch tiefes Wiſſen und welche Vollkommenheit der Inkruſtirung! Lauter ſtaunenswerthe Eigenſchaften, die wir nicht zu erklären, und noch viel weniger nachzuahmen vermögen. Sie zwingen uns zur Bewunderung, ohne unſere Neugier zu befriedigen.

Die Formen dieſer Bronzen ſind von unbeſchreiblicher Schönheit und Mannigfaltigkeit. Mit den wohlabgewogenen Verhältniſſen, mit den bald zierlichen, bald ſtreng bemeſſenen Umriſſen verbinden ſich reizende Details, welche das Ganze beleben und die Gliederung noch kräftiger in die Augen ſpringen machen: ein Drache als Henkel, eine um den Hals gewundene Schlange, eine Eidechſe, welche an der glatten Oberfläche heraufklettert und zur Betonung der verſchiedenen Verzierungen dient, welche gewöhnlich energiſch vorladen, nur ſelten zurückſpringen. Neben den aben-

*) Unſere Quellen über Japan ſind noch immer nicht beſonders zahlreich. Das beſte Werk bleibt bis heute, trotz ſeines Alters, das von Kämpfer, in ſeinen verſchiedenen Ausgaben und Ueberſetzungen. Dann folgt das von Siebold, Nippon, Archiv zur Beſchreibung von Japan. 20 Lieferungen. Leiden 1834—51, mit ſchönen lithographiſchen Tafeln, welche Abbildungen von Trachten, Möbeln, Vaſen, Geräthſchaften, Scenen aus dem Leben u. dgl. enthalten. Auch „The Capital of the Taicoon“ von Rutherford Alcock, London, 1863, 2 Bde 8°, wird man mit Nutzen zur Hand nehmen; nur die Abbildungen dieſes Buchs ſind nicht gut, ſie entſtellen durchaus den Charakter der Gegenſtände. Endlich nenne ich noch das neue Buch von Humbert, „Le Japon illustré“ Paris 1869, 2 Bde. 4° mit Abbildungen, ſowie die Publikationen von Heine, Pfizmaier und Werner.

**) Klaproth, Traité sur l'origine des richesses du Japon (geſchrieben 1708), Paris 1828. 8°.

Digitized by Google

teuerlichſten Formen, welche die orientaliſche Phantaſie erſinnen kann, ſtehen Urnen, Lampen u. dgl. von rein geometriſcher Konfiguration, als Oktaeder u. ſ. w. geſtaltet, bisweilen in der Kompoſition recht barock, aber ſehr elegant ausgeführt, wie z. B. das prachtvolle Käſtchen aus vergoldeter Bronze mit Emailverzierungen, umgeben von einer durchbrochen gearbeiteten Galerie und oben verziert mit einem ſchön ſtyliſirten Löwen, im Beſitze des Hrn. Bellenot. Alle dieſe reizenden Motive fügen ſich wie von ſelbſt den Geſetzen des Materials und verändern in leichter, ſpielender Weiſe ihr Ausſehen, je nachdem ſie in Porzellan, in Bronze oder in Papiermaché ausgeführt werden. Nur ein Europäer bringt es fertig, eine japaneſiſche Bronzeflaſche, um deren Leib ein Drache ſich windet, in denſelben Verhältniſſen ſo zu ſagen wörtlich in blaues Pozellan zu überſetzen; auf dieſe Weiſe wird auch das Muſtergiltigſte ruinirt, indem man ſich den Anſchein giebt, es Wunder wie hoch zu ſchätzen und deßhalb ſklaviſch nachzuahmen.

Das Regiſter unſrer Lobeserhebungen iſt noch nicht erſchöpft. Die Schönheit der Umriſſe und der Farbengebung, das Verſtändniß des Materials und der Reiz der Dekorationsmotive ſind noch nicht alles. Dazu kommen die prachtvollen Inkruſtationen in Gold oder Silber, welche die Oberfläche der Bronze durchziehen wie die Adern den Achat oder Marmor, und der ernſten, ſtolzen Bronzefarbe einen milden Glanz verleihen. Wie hoch überragen doch dieſe freien, verſtändig und mühſam ausgeführten Ornamente die mechaniſchen Nachahmungen, wie ſie z. B. die HH. Falize, Chriſtoffle u. Co. ſeit der Ausſtellung von 1867 in Handel gebracht haben, um wie viel künſtleriſcher muthen uns die Arbeiten der langſam und unregelmäßig ſchaffenden Menſchenhand an, verglichen mit der Korrektheit und Regelmäßigkeit der auf galvaniſchem Wege erzeugten Goldfäden! Das iſt wenigſtens meine Meinung, freilich nicht die unſerer Herren Fabrikanten, nach den hohen Preiſen zu urtheilen, welche ſie ſich für ihre Nachahmungen zahlen laſſen, die als ſolche ja auch recht verdienſtlich ſind.

Uebrigens iſt nicht alles gleich gut, was die chineſiſche und japaneſiſche Bronzefabrikation zu Tage fördert. In verſchiedenen deutſchen Sammlungen, z. B. im Stuttgarter „Muſterlager", habe ich von dort ſtammende Bronzen geſehen, welche in der Zeichnung und in der Technik vieles zu wünſchen übrig ließen. Auch auf der orientaliſchen Ausſtellung figurirten einige ganz abſcheuliche Dinge dieſer Art; ich nenne nur die zahlreichen Vaſen auf Piedeſtalen in Form von Windungen, welche Meereswellen vorſtellen ſollen u. dgl.

In den übrigen Metallen war auch einzelnes ſehr Bemerkenswerthe da: Filigranarbeiten, Moſcheen-Lampen in Meſſing von ſchöner Zeichnung aber mangelhafter Ausführung.*) der prachtvolle Haken eines Elephantenführers in ciſelirtem Eiſen aus Hrn. von Rothſchild's Beſitz, perſiſche Gefäße in Kupfer mit Roſetten, Figuren, Inſchriften von mehr oder minder feiner Ciſelirung, auch getriebene und damascirte Arbeiten von größtem Reichthum u. ſ. w. u. ſ. w. Beſonders wurde der Blick angezogen durch die indiſchen und perſiſchen Inkruſtationsarbeiten, ähnlich unſeren Niellen. Das Blattwerk in feinem Silberblech, aus welchem das Muſter beſteht, iſt mit dem Hammer auf der Oberfläche des Metalls (Eiſen, Kupfer u. a.) befeſtigt und hebt ſich kräftig glänzend ab von dem matt ſchwarzen Grunde. Der Styl dieſer Vaſen hat etwas Männliches und Elegantes, die maaßvollen und doch reichen Verzierungen ähneln denen der umſtehend abgebildeten perſiſchen Surahé (Flaſche) aus Fayence. Ein Beiſpiel in Eiſen mit aufgeſchlagenen Silberornamenten aus dem öſterreichiſchen Muſeum für Kunſt und Induſtrie bietet die treffliche Stuttgarter „Gewerbehalle" (1869, S. 51). Es wäre ſehr zu wünſchen, daß die europäiſche Kunſtinduſtrie ſich dieſer reizvollen Technik bemächtigte.

Von den Erzeugniſſen aus Siam erwähnen wir nur einige Werke in getriebenem oder ciſelirtem Gold und Silber, namentlich eine prachtvolle Theekanne, und die wegen ihrer Bizarrerie merkwürdigen Teppiche. Letztere ſind aus kleinen viereckigen Tuchflecken in den ſchreiendſten Farben zuſammengeſetzt, und in die Mitte derſelben ſind Glasſtücke oder Stücke von Spiegeln eingelaſſen, die einen ſeltſamen Effekt und den Gebrauch der Teppiche etwas problematiſch machen.

*) Ein Beiſpiel in der „Gazette des Beaux-Arts" 1869, Oktob., S. 441. Wir verdanken dem Herausgeber der genannten Zeitſchrift einige vortreffliche Holzſchnitte zu vorliegendem Bericht.

Digitized by Google

Daß die Emails mit die glänzendſte Seite der Ausſtellung bilden würden, ſtand zu erwarten. Alle Gattungen waren vertreten, von den kleinen Theetaſſen bis zu den Hauspagoden, von den Emails mit ganz feinen, delikat gearbeiteten Zellen, nach byzantiniſcher Art, bis zu der Gattung mit breiten, maſſiven Scheidewänden, ähnlich dem émail champlevé, vom Alterthum bis auf unſere Tage. Der Reichthum und die Eleganz dieſer Technik traten uns hier in ihrer vollen Bedeutung vor die Augen, und man lernte bei dieſer Ueberſicht eine Menge von neuen Verbindungsweiſen und bisher unbekannten Stylſchattirungen, zum Theil der allerköſtlichſten Art, kennen. Deutlich ſahen wir, wie ſehr der eingelaſſene Metallfaden des Zellenemails dem bloß aufgemalten Goldornamente überlegen iſt, wie es auf zahlreichen chineſiſchen Porcellangeräthen vorkommt. Dies beweiſt alſo, daß der Styl eines kunſtgewerblichen Gegenſtandes mit der Solidität ſeiner Technik ſteigt. Die Schwierigkeiten der Emailarbeit rufen uns die Hinderniſſe in's Gedächtniß, welche Reim und Versmaß dem Dichter darbieten. In der Ueberwindung dieſer Schwierigkeiten zeigt ſich der Meiſter.

Perſiſche Surahé in Faïence (Sammlung Schefer). Aus der „Gazette des Beaux-Arts."

Wir geben einige der ſchönſten Beiſpiele an. Zwei große Vaſen im Beſitze des Hrn. André zeichnen ſich durch die blühende Farbe ihres Emails aus. Eine Urne im Beſitze des Hrn. Galichon, abgebildet in Burty's „Chefs d'oeuvre des arts industriels" zeigt dagegen matte und herbe Farbentöne (blau, grün, roth), verbunden mit einer wahrhaft klaſſiſchen Form. Die Emails des Malers Brion ſind, bei geringer Schönheit und jüngerem Alter, beſonders intereſſant wegen ihrer genauen Datirung. Eine Flaſche mit ſchwarzem Grund aus der Periode King-Tai (1450—1466), eine andere, ſehr ähnlich der erſteren, aus der Periode Kia Toing (1522—1566).

Auch der orientaliſchen Emails hat ſich die moderne Nachahmung bereits bemächtigt. Hr. Reiber gab auf der Ausſtellung von 1867 bei uns das Signal, die HH. Martz, Chriſtoffle u. A. folgten, bisher jedoch mit Beſchränkung auf mehr ſklaviſche Imitation und auf kleine Verhältniſſe. Es wird noch einige Zeit brauchen, um den Styl bei uns einzubürgern und den Sitten und Anforderungen unſeres Lebens anzupaſſen. —

Die orientaliſche Keramik iſt ſo bekannt,*) daß ich über ſie nicht ausführlich zu ſein brauche, obwohl ſie durch glänzende Leiſtungen vertreten war. Wir eilen daher vorbei an den zahlreichen chineſiſchen Vaſen, Lampen, Taſſen u. ſ. w., dem Ergötzen der Liebhaber, an den Kandelabern mit grellrothem Knauf, aus welchem eine blaue Flamme herausſchlägt, an dem japaneſiſchen Porzellan, welches im Ganzen einen künſtleriſchen Charakter hat und von welchem die Ausſtellung eine in ihrer Art ganz einzige Sammlung darbot. Wir wollen nur kurz auf die ungemeine Wichtigkeit dieſer Abtheilung für das Studium der Landesſitten und der künſtleriſchen Anſchauungen jener Völker hinweiſen. Zwei äſthetiſche Grundſätze ſind es namentlich, welche uns hier aus hundertfachen Beiſpielen in die Augen ſpringen: das Streben nach Wahrſcheinlichkeit und die Dyſſymmetrie. Es iſt genugſam bekannt, daß die ſeltſame chineſiſche Perſpektive, mit übereinander ſtatt nebeneinander ge-

*) Die neueſte Leiſtung auf dem Gebiete der zahlreichen einſchlägigen Literatur, Alb. Jacquemart's „Merveilles de la céramique" (3 vols, Paris, Hachette) wurde kürzlich in der Kunſt-Chronik (Nr. 7) beſprochen. Wir ſind durch die Gefälligkeit des Herrn Hachette in den Stand geſetzt, unſeren Leſern einige der ſchönen Illuſtrationen dieſes Werkes hier vorzuführen.

Digitized by Google

ſtellten Figuren, welche uns auf den Vaſen, Lampenſchirmen u. ſ. w. begegnet, nicht aus Ungeſchicklichkeit entſpringt, ſondern nur aus dem Streben nach Wahrſcheinlichkeit. Man ſcheut davor zurück, in eine harte zuſammenhängende Oberfläche gleichſam Löcher zu machen, indem man die Hintergründe mit ihrer perſpektiviſchen Vertiefung und dem plaſtiſchen Hervortreten der Figuren darauf zur Erſcheinung bringt; man meint, die plaſtiſch gemalten Figuren müßten auf den Beſchauer den Eindruck machen, als hätten ſie die Oberfläche des Gefäßes durchbrochen und ſeien darüber hinausgeſchritten. Man will ſelbſt in den gemalten Darſtellungen lebender Weſen das Princip der Flächenornamentation nicht aufgeben, welches das herrſchende, wenn auch nicht das alleinherrſchende, in der orientaliſchen Kunſt iſt. Daneben ſteht der Grundſatz der Dyſſymmetrie. Alle Arten von Webereien, Lackarbeiten, Malereien und namentlich keramiſchen Erzeugniſſen der Chineſen und Japaneſen geben Belege dafür. Gleichgewicht der Maſſen, Parallelismus der Glieder und Ornamente, kurz die Grundlagen unſerer Kunſt, die freilich oft zur Monotonie führen, kennen ſie nicht. Sie ſetzen das Ungleiche einander gegenüber oder begnügen ſich, den Gedanken nur ein Mal auszuſprechen. Wenn ſie einmal ſymmetriſch komponiren, geſchieht es nur ſcheinbar und nie mit geometriſcher Genauigkeit. Die Muſter der ſchönſten indiſchen Shawls ſind ſelten ſymmetriſch komponirt und wiederholen ſich faſt nie. Oft glaubt man das gleiche Motiv wiederkehren zu ſehen. Aber bei genauerer Betrachtung ſtellt es ſich als ein durchaus verſchiedenes heraus. So ſind dieſe Werke für uns eine Quelle ſteter Ueberraſchung und Anregung. Wir hegen die Ueberzeugung, daß man in den induſtriellen Kreiſen Frankreichs eines ſchönen Tages auch den Reiz dieſes äſthetiſchen Principes erkennen und in gleicher Weiſe komponiren wird.

Chineſiſche Porzellanſchale zum Opfergebrauch.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique."

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

Die internationale Kunstausstellung in München.

IV.

Plastik.

Die Renaissance hat die drei im Raum darstellenden Künste einigermaßen aus ihren Bahnen gerüttelt. Wie die Architektur in ihrer äußeren Erscheinung mehr das dekorative Element vorkehrt und vorzugsweise auf malerische Wirkung der Massen hinarbeitet, so haben auch Plastik und Malerei ihre architektonische Stelle verlassen, um selbständig, aber auch oft ziel- und heimatlos dahinzutreiben. Sie haben dabei ihre Rollen in der Art gewechselt, daß fortan die Malerei die tonangebende Kunst ward, deren Gesetzen sich die Plastik unterzuordnen hatte. Damit jedoch, daß dies als Thatsache hingestellt wird, soll es keineswegs als das Richtige unsere Huldigung empfangen. Wir müssen zwar, wie mit unserer Zeit leben, so mit ihren Anschauungen rechnen, allein die ewigen Grundgesetze jeder Kunst sind nicht wie die bürgerlichen, die stets nur das relativ und momentan Beste sein sollen und können und, je nach Verhältnissen wechselnd, nur fertig werden, um Neuem Platz zu machen.

Am meisten unter den Künsten hat unter dem Verkennen ihres Wesens die Plastik gelitten. Ihr fehlt im Großen und Ganzen nicht mehr und nicht weniger als der Styl überhaupt. Sie bedient sich zumeist weder ihrer eigensten Mittel, um die jeweilige Idee zum Ausdruck zu bringen und ihr die plastisch entsprechendste Erscheinungsform zu geben, sondern schielt nach der Schwesterkunst, der Malerei hinüber, um dieser den Effekt, den Schein abzulauschen und abzuborgen, noch berücksichtigt sie in ausreichender Weise den Stoff, in dem sie darstellt, indem sie das Modell mit wenig Rücksicht darauf bildet, ob es für Marmorausführung, Bronzeguß u. s. w. bestimmt ist, noch endlich unterscheidet sie schon im ersten Kompositionskeime klar genug, ob es sich um ein Werk im Runden oder im Relief handle, wodurch namentlich das letztere den größten Mißgriffen anheimfällt.

Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus die drei Hauptgruppen der Plastik auf der Münchener Ausstellung, die italienischen, die französischen und die deutschen Arbeiten zunächst im Allgemeinen betrachten, so vertheilen sich die Stylgebrechen ungefähr in folgender Weise: der Italiener besitzt am wenigsten idealen und am meisten formellen Styl. Bei ihm ist gar keine Rede davon, die seinem Werke zu Grunde liegende Idee zum Ausdruck zu bringen; er hält es nicht für nöthig, sein Sujet anders denn als Folie für eine liebevolle Entwicklung formaler Schönheit zu behandeln, und bietet so ohne alle Innerlichkeit und Wahrheit lediglich Paradeschaustellungen seiner Tüchtigkeit in Wiedergabe rein äußerlichen Formenreizes. Dagegen gibt er sie mit vollem Verständniß seiner plastischen Aufgabe als Künstler mit dem Meißel, schafft Marmorarbeiten, die als solche vollkommen korrekt und vollendet sind; ihm ist der Marmorstyl in Fleisch und Blut übergangen, sein Modell ist für die Marmorausführung im Ganzen erfunden, wie im Einzelnen durchgebildet. Bei dem Franzosen ist umgekehrt anzuerkennen, daß er mit Erfolg darnach strebt, seiner plastischen Erscheinungsform einen innerlichen Ausdruck und möglichste Wahrheit zu geben, also das Wesen seines Gegenstandes voll auszusprechen, eine Harmonie, in welcher er wenigstens nahe an Styl streift. Freilich geht er dabei zu weit und liebt es einerseits zu outriren, andrerseits aber ein gewisses krankhaftes Ideal zu repräsentiren, seine Heroine ist nämlich nur zu oft die leidenschaftliche Grisette, wie sie auch das französische Theater mit ihrer pseudoheldenhaften Größe beherrscht. In einer den deutschen Beschauer erschreckenden Wahrheit prägt er das volle Wollen und Empfinden dieses seines Ideales aus, im schroffen Gegensatze zu den

Digitized by Google

kalten Schemen, welche als Dutzendmodelle die italienischen Arbeiten entwerthen. Dagegen weiß er nur in Bronzeformat zu stylisiren und seine Schwäche namentlich im Reliefstyl ist unglaublich. Für ihn giebt es auch keinen Styl der Zeit nach, seine Werke tragen nicht das besondere Gepräge unseres Jahrhunderts, sondern je nach Zweckdienlichkeit, Moderichtung, Liebhaberei und Laune greift er hier in's Cinquecento, dort in die Zeit Louis XIV. oder in den Styl der römischen Kaiserzeit, noch lieber melirend, variirend und in allen Farben schillernd, wie im wechselsüchtigen Leben, so auch in der Kunst. Der Deutsche endlich stellt sich zwischen die beiden Nationen in die Mitte. Einmal sich auf die typische Darstellungsweise und Formvollendung der Italiener werfend, namentlich wenn er seine Ausbildung in Italien geholt und dort längere Zeit thätig war, ein andermal in seiner kosmopolitischen Receptionsfähigkeit auch die technischen Geschicklichkeiten und Reizmittel der Franzosen nicht verschmähend, geht er in der Regel seinen akademischen Gang fort. Dafür bringt er Eines hinzu, was den Nachbarn fehlt: Gemüth. Für ihn ist die schale Maske der italienischen Darstellung so unmöglich wie die verbrannte Grisettenleidenschaft des französischen Ideals, keusche und naive Anmuth zeichnet seine Werke aus, und zwar um so auffälliger, je mehr sie technisch den Italienern und an Energie den Franzosen nachstehen.

Abgesehen von den genannten Stylschwächen der modernen Plastik kommt aber auch in dieser Kunst der bedenkliche Einfluß ihres Marktes noch viel mehr in Betracht, als in der Malerei. Da sich selten ein Künstler entschließt, eine größere Arbeit in Marmor auszuführen, die nicht bestellt wäre, und da auch die unbestellten Modelle zumeist weniger aus unbeeinflußtem Schaffensdrang als mit Rücksicht auf die herrschenden Liebhabereien ausgeführt zu werden pflegen, so ist, wie dies auch die Ausstellung unverkennbar zeigte, die Einwirkung des kaufenden Publikums ungemein groß. Die Hälfte von allem verräth seine Berechnung auf fürstliche Salons, in welchen Damen die süße Herrschaft führen, und daß die letzteren reizende, naive Darstellungen vorzugsweise aus dem Kinderkreise lieben, wird ihnen nicht zum Vorwurfe gereichen. So aber kommt es, daß abgesehen von dem mythologischen und allegorischen Gebiete blos aus der Gattung des Genre nicht weniger als 45 Kinderdarstellungen sich vorfanden.

Dieß führt uns überhaupt auf die Statistik der Ausstellung nach Gegenständen. Von den 395 Nummern der Abtheilung gehörten 49 in die Rubrik der religiösen Darstellungen; darunter fällt eine Zusammenstellung von 12 Apostelstatuen und von 6 Bennoreliefs sehr in's Gewicht; nach deren Abzug bleiben 31 Nummern. Unter diesen fanden sich nur drei Meister von hervorragender Bedeutung; die Mehrzahl der Madonnen und Heiligenstatuen waren manierirte und kalte Kunstindustrieprodukte ohne neuen Gedanken und wahrhaft künstlerische Selbständigkeit. Glücklicher und mit mehr Liebe waren die alttestamentlichen und nicht für den Kult bestimmten (meist legendarischen) christlichen Gegenstände behandelt, zu welcher Gruppe jedoch nur 9, darunter 4 alttestamentliche gehörten. Man muß daraus wie auch aus andern Erfahrungen schließen, daß die höhere Kunst sich mehr und mehr aus dem Dienste der Religion zurückzieht und den Platz rascherer und billiger Dutzendfabrikation räumt, was wieder seinen Grund sowohl im mangelnden Kunstgefühl und Verständniß einer großen Zahl derjenigen zu haben scheint, welche Aufträge in dieser Richtung zu ertheilen haben, als auch in dem beschränkten Standpunkte derselben, indem sie ihren Auftrag nicht blos hinsichlich der Auffassung, sondern auch namentlich in Bezug auf den Zeitstyl, gegenwärtig mit Bevorzugung der Gothik vorschreiben. Daß ein wahrer Künstler, wenn er nicht, was wohl selten der Fall, die vorgeschriebenen Ideale aus den Kathedralen des 13. und 14. Jahrhunderts als seine eigenen betrachtet, namentlich der letzteren Anforderung gegenüber nicht allzufügig sein kann, versteht sich von selbst, und so zieht er sich von der Arena der religiösen Bildnerei um so lieber zurück, als die Besteller gewöhnlich kein Kunstwerk, sondern nur plastische Ausfüllung wollen und zu bezahlen in der Lage sind. Die Zeit, in welcher es das höchste Streben des Kunstfreundes war, ein bedeutendes Werk in seine vaterstädtische Kirche zu stiften und der höchste Stolz des Künstlers, für sein Werk dort Raum zu erhalten, ist eben vorbei, und die Künstler arbeiten vielmehr für Salons oder Museen, welche letzteren namentlich in dieser Beziehung an die Stelle reicherer Kirchen getreten sind, aber schon des Gegensatzes wegen, wie nach dem Vorbilde der Antikensammlungen, auf andere als religiöse Sujets hinlenkten. — Museen also verlangten vorzugsweise mythologische Darstellungen, welche

Digitized by Google

auch durch den Umstand näher gelegt waren, daß der junge Künstler seit einigen Jahrhunderten (um nicht zu sagen, seit Nicolo Pisano, so doch wenigstens seit der Gründung der Paduaner Malerschule) seine Ausbildung aus der Antike bezog und bezieht. Daß unter den 59 Nummern mythologischer Darstellungen Amoren und jugendliche Satyrn, von ersteren allein 18, von letzteren 14 Stück, somit mehr als die Hälfte der ganzen Gruppe, das Uebergewicht hatten, erklärt sich aus dem Obengesagten, wie aus der vorwiegenden Tendenz zum Genrehaften, welchem auch der größere Theil des Restes dieser Gruppe angehörte. Es scheint fast, als ob nur noch der kaum der Akademie entwachsene Künstler sich an ein größeres mythologisches Sujet macht; erfahrene Männer, welche Markt und Nachfrage kennen, gehen nicht leicht über den erotisch-bakchischen Kreis hinaus. Dem der Mythologie theilweise verwandten Gebiete der Allegorie gehörten 39 Werke an, unverhältnißmäßig viele im Vergleich mit den religiösen und mythologischen, deren weit größere Berechtigung wenigstens die fünffache Produktion voraussetzen lassen sollte. Allein gerade die innere Leerheit solcher Gegenstände ist besonders den Italienern erwünschte Folie zu ihren technisch- und formalschönen Bravourstücken, und nur so wird z. B. das dreimalige Auftreten des Frühlings neben zweimaligem der Flora (der anderen Jahreszeiten nicht zu gedenken), nur so die Bezeichnung: Bescheidenheit, Unschuld, Traum der Unschuld u. s. w. erklärlich. Am besten sind diese Dinge immer wieder, wo sie genreartige Auffassung zuließen. — Wachsende Bedeutung scheint allmählig das Feld der Poesie und namentlich der germanischen zu gewinnen, wie 20 Darstellungen aus diesem Gebiete bezeugen, so aus dem deutschen Vorrath Loreley (zweimal), Hagen, Brunhilde, Tannhäuser, Lohengrin und Elsa, Aschenbrödel, Faust und Gretchen (zweimal), aus Dante Beatrice, aus Shakespeare Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Hamlet, Ophelia, Lady Macbeth, aus Calderon das Leben ein Traum, aus Lafontaine die Grille, aus Göthe Lotte. Wie viel Unerfreuliches darunter ist, und wie formal und äußerlich namentlich die Italiener derlei Stoffe behandeln und zwar hier in der auffälligsten Weise, weil jeder Beschauer die innere Bedeutsamkeit solcher Gestalten sucht, werden wir noch im Einzelnen sehen. — Geschichte ferner verträgt sich nur dann mit der Plastik, wenn ihr die Sage verklärend, gleichsam künstlerisch vorbildend, zur Seite steht, und ihr entweder ein allegorisches oder ein genrehaftes Element abgewonnen werden kann, um das Verständniß zu erleichtern. Wie wirksam dann historische Sujets werden können, zeigt Hannibal mit dem Adler, Giotto und selbst der sonst weniger gelungene jugendliche Michel Angelo; wie selten aber die nöthigen Bedingungen zusammentreffen, die geringe Zahl (ein halbes Dutzend) der hieher gehörigen Werke. Daß das Statuarische im engeren Sinn in so geringer Zahl (19 Nummern) zugegen war, liegt in der Natur der Sache. Wie Kolossalstatuen — und unsere forense Plastik muß der in die Höhe strebenden Architektur wegen kolossal sein — als ein greller Mißton in dem sanften Akkord von Salon- und Museumsstücken erscheinen und so den Nachtheil des Disharmonischen sich selbst zuziehen, so wirken sie auch verkleinernd auf die Umgebung und drücken die Wirkung der anderen Werke herab, ohne dadurch selbst zu gewinnen. Wenn daher nur eine Kolossalstatue in der Ausstellung war (und auch diese wäre, so vortrefflich sie an sich ist, aus den angegebenen Gründen besser weggeblieben), so ist der Grund davon keineswegs in dem in dieser Richtung herrschenden Mangel, über den wir uns wenigstens in München keineswegs zu beklagen haben, sondern außer den anderen angegebenen Verhältnissen hier eher im Gegentheil zu suchen. Wir aber sind an das Kolossale bei Ehrenstandbildern so gewöhnt, daß wir lebensgroße selbst unter den günstigsten Bedingungen, wie in der Ausstellung mitten unter theilweise unterlebensgroßen Werken, nicht mehr vertragen, wie denn selbst das treffliche Rauchstandbild von Drake winzig erschien. Unter Lebensgröße aber verschrumpfen Standbilder leicht zur Ofendekoration und sinken selbst zum Nippesartigen herab. In solchen Fällen ist immer die Büste mehr am Platz, die auch außerordentlich zahlreich vertreten war. Unter den 86 Büsten befanden sich 33 Portraits nach dem Leben, woran sich 15 mehr oder weniger ideale Porträts berühmter Personen der Vergangenheit anreihten. Nur wenige Büsten waren rein idealer Natur, und dann meist Allegorien, wie Venetia, oder Poesie, zahlreicher dagegen (12 Nummern) waren ideal gehaltene Studienköpfe, meist von Italienerinnen, eine erfreuliche und die Gewähr dafür gebende Erscheinung, daß jene Leerheit und lediglich äußerliche Formenschönheit, welche als ein so großer Mangel der italienischen Plastik beklagt worden ist, nicht zur allgemeinen Schablone werde. — Nach dem Gesagten selbstverständlich ist endlich, daß unter allen

Digitized by Google

Kategorien die des Genre neben den Büsten am stärksten vertreten war. Es sind nämlich nicht bloß 84 Stück von dem ganzen Vorrath dem reinen Genre angehörig, sondern es verdoppelt sich diese Zahl nahezu, wenn man das Genreartige der anderen Gruppen dazurechnet, so daß es diese Gattung allein nahezu zur Majorität in der ganzen Versammlung brachte. Es ist schon berührt und erklärt worden, daß unter der großen Auswahl das Kindergenre so stark überwiegt; es braucht daher nur hinzugefügt zu werden, daß hinsichtlich der formalen Vollendung diesem Gebiete der Preis gebührt. Auch das Thiergenre war in 56 Stücken, worunter freilich mehr als die Hälfte in Nippesgröße, trefflich vertreten, doch gerade in den bedeutendsten Stücken in der Form von technischen Bravourleistungen in Marmor, welche den naturgemäßen Aufgaben des Meißels geradezu Hohn sprechen.

Indeß es ist Zeit, uns zum Einzelnen zu wenden. Wenn wir dabei wieder zu der Gliederung des Stoffes nach den drei Hauptnationen zurückgreifen, so gebührt Italien der Vortritt. Wir finden hier zwei Schulen, die römische, durch 25 Meister vertreten, und die mailändische mit 19 Vertretern, neben welchen drei Florentiner, zwei Bildhauer von Como und einer von Turin mehr vereinzelt stehen. Die Römer behaupten noch immer den Vorzug größerer Klassicität, und stellen sich schon dadurch an die Spitze. Diese Klassicität ist freilich zumeist die Canova'sche und um vieles weichlicher, glatter, sinnlicher und doch äußerlicher als die antiken Vorbilder selbst. Erstaunlich zart, süßlich sentimental, und nicht blos im Gewand, sondern in der ganzen Gestalt weich fließend oder vielmehr schmelzend erscheinen die Flora von Amadori, die Nacht von Ansiglioni, deren Grazie des Hinschwebens über die Erdhemisphäre, verbunden mit dem feinen Fluß des köstlich drapirten Gewandes wahrhaft entzückend ist, wie nicht minder die Beatrice von Fabj-Altini. Von ähnlicher Zartförmigkeit ist Baratta's Mädchen mit dem Lamm (oder S. Agnes?) mit klassischem Gepräge durch den allgültigen Musenkopf, wie ich ihn seines indifferenten Ausdrucks wegen nennen möchte, und dem vielfältlichen oder vielmehr knitterigen Gewande, dessen parallele Faltenlage ihr Vorbild in der italienischen Wäsche des Alterthums wie der Gegenwart hat, die ohne Anwendung des Plätteisens das feine Gefältel vom Auswinden beibehält; der schönen Gestalt scheint leider ein Zuckerbäcker ein Osterlamm in den Arm gegeben zu haben. Hierher gehört auch die Venus von Luccardi, eine sehr feine Arbeit mit rosenbekränztem Backfischköpfchen, der Frühling von Lombardi, die siegende Schönheit von Majoli, die Nächstenliebe (ohne Schrift ebenso für Clio zu halten) von Galletti, an welchen Werken insgesammt Canova'sche Arrangements, Formen und Meißel- beziehungsweise Raspelführung erkennbar sind. Nicht weniger in ihrer Art befriedigen drei Werke biblischen Inhalts, nämlich Ruth und Naemi von Guglielmi, in vieler Beziehung ein Gegenstück zur Merope- und Aepytosgruppe von Menelaos in der Villa Ludovisi, die Rathbedürftigkeit der Jugend und das ruhige Denken des Alters, oder überhaupt mehr, weil die Darstellung doch noch zu äußerlich ist, Jugend und Alter charakterisirend, ferner die Susanna von Lombardi, deren klassisch-orientalischer Kopf mit Kopfputz, wie das der Situation entsprechende Kauern des üppigen Körpers auf einem ägyptischen Kapitäl einen bedeutenden Eindruck macht, wozu noch die nicht zu düftelige Arbeit wie die natürliche und doch ideale Schönheit wesentlich beiträgt. Die Ruth von Bompiani legt ihre schöne Hand wohl zu kokett an das Kinn, ist jedoch sonst nicht minder trefflich. Viel unbedeutender sind die Darstellungen aus dem Gebiete der Poesie: Amadori's Romeo und Julia, von welchen der Erstere als gewöhnlicher Turnierheld kein Eingehen auf die dem Dichter vorschwebende Gestalt zeigt, so wenig wie Biggi's Lady Macbeth, deren Händeverdrehen noch nicht halbwegs die berühmte Scene wiedergibt, welche eine viel bedeutendere Gestalt vom Scheitel bis zur Sohle erforderte. Ein nicht minder als Romeo und Julia langweiliges Gewandwerk ist die Pia de Toloma von Bianchi. Wenn aber äußere Formenschönheit und Beiwerk das Hauptstreben der Italiener und Individualisiren und Charakterisiren ihre schwächste Seite ausmachen, so sind selbstverständlich die Büsten in der unvortheilhaftesten Lage. Die Desdemona von Bianchi und die Kleopatra von Ciniselli könnten ebenso gut auch alles andere sein, wie das Genannte. Auch die junge Bakchantin von Bottinelli, Frühling, Sommer, Herbst und Winter von Luccardi treten uns als inhaltlose und langweilige Schönheitsparaden entgegen. Vortheilhafter erscheinen die beiden Charakter- und Kostümbüsten von Garofali, die Römerin und Sarazineskerin, deren nationale Typen, verbunden mit dem landesüblichen Ausputz,

Digitized by Google

neben der Bewunderung der eigenthümlichen Schönheit und vollendeten Arbeit auch einiges Interesse erregen.

Mehr Selbständigkeit und naive Anmuth als diese rein idealen Werke entwickeln die Genredarstellungen der römischen Künstler, und zwar desto mehr, je weiter sich der Gegenstand von idealer Auffassung entfernt. Die pompeianische Toilette von Bottinelli hat noch zu wenig Genrefrische und arbeitet zu sehr auf Canova'sche Extremitäten, d. h. übernatürlich zarte Bildung von Händen und Füßen mit venusartiger Fingerstellung hinaus, als daß unmittelbare Wahrheit die Empfindung beleben könnte. Ebenso verhält es sich mit Lombardi's Unschuld, bei welcher es dem Künstler überdieß zu sehr darum zu thun war, mit dem theils herabgefallenen, theils aufgehobenen Hemdchen sinnlich zu wirken, so daß wir trotz dem Spiele mit zwei Tauben nicht zu einem „unschuldigen" Eindrucke kommen können. Dasselbe Manöver mit dem mühsam naturalisirten Hemd, dessen Nähte, Plättfalten, Häkelspitzengarnituren u. s. w. die Bewunderung aller Hausfrauen erregten, findet sich öfter angewandt. Sehr pikant unter den Mädchen im Hemd ist die italienische Braut von Spertini, die schreibend an einem eleganten einfüßigen Tischchen (einem technischen Kunststückchen) sitzt und ihren Geliebten ermahnt, daß er ihres gemeinsamen Eides, sich nicht eher zu verbinden, als bis das ganze Vaterland befreit sei, eingedenk, in den Kampf gehen solle, um nach siegreicher Rückkehr ihre Hand zu empfangen. Der Brief der hübschen Kalligraphin liegt fertig bis auf die Unterschrift auf dem Tische, allein in dem zarten sanften und nichts weniger als erregten Gesichtchen, das den Geliebten lieber in der Loge sehen als zum Kampfplatz kommandiren würde, liegt kein Funke einer Heroine. Nicht minder anziehend ist Rossetti's lesendes Mädchen, dessen nackter Rumpf allerdings zu wenig modellirt, das aber sonst höchst anmuthig komponirt ist. Das schöne Backfischchen flicht mechanisch einen Zopf, ihr zartes Gesicht aber ist aufmerksam dem auf dem Knie ihres übergeschlagenen Beines liegenden Buche zugewandt, in das man sich allerdings gern mehr Poesie hineindenken möchte, wenn dieß nicht die deutlich lesbaren Worte: Self-Culture-Facilities and Difficulties (wohl ein Köder für einen britischen Käufer) unmöglich machten. Hände und Füßchen sind wieder von jener bewundernswerthen Arbeit, wie sie unsere deutsche Kunst kaum je erreichen wird. — Das Kindergenre ist von den römischen Künstlern besonders reichlich bedacht. Kind mit Hund wiederholt sich viermal, reizend von Baratta, ein Hund einem knieenden Mädchen die Wange leckend, gut von Bizarri, ein Knabe in gleicher Behandlung, auch merkwürdig als Bronzeguß unter der sonst exclusiven Marmorgesellschaft Italiens, wie auch von Cantalamessa und besonders von Anfiglioni, der einen Knaben (Amor) einen wüthend vordrängenden Hund von außergewöhnlicher Naturwahrheit mit beiden Armen zurückhalten läßt. Daran reiht sich der reizende Knabe von Andrei, der, sein Hemdchen über dem Arm haltend, mit Vögeln in einem Neste spielt, das er in seiner Linken hält. Die Perle unter diesen Kinderspielen mit Thieren ist jedoch die meisterhafte Gruppe von Monteverde, Kinder mit einer Katze spielend, dem Vernehmen nach jetzt im Besitze des Königs von Würtemberg. Ein größeres Mädchen im Hemd will dem kleineren, auf einem Stuhle sitzenden Brüderchen eben einen Schuh anziehen. Dieses aber kümmert sich wenig um die Beschleunigung seiner Toilette, sondern wendet die ganze Aufmerksamkeit einem Kätzchen zu, das auf dem Rücken liegend ein über dem Stuhl hängendes Gewand herunterzerren will. Die schalkhafte Freude des Kindes, die sich in jeder Bewegung, vom weitgeöffneten Munde bis zu den gespreizten Zehen, in welchen eine Art von Vorempfindung der Katzenpfote liegt, äußert, ist hinreißend, wie der Reichthum und die technische Vollendung der Gruppe bis zum Beiwerk, dem Stuhlbeschläge, dem Schuh und zerbrochenen Teller am Boden ungemein befriedigend. — Auch das Kinderpathos ist in drei römischen Werken mehr gelungen, als sonst das gereiftere Pathos, namentlich in dem Waisenkind von Taglioni, welches weinend ein Medaillon vor sich hält, während ein Hund sich theilnehmend an sie lehnt, wenn auch gerade hier die Hemdmanie der Italiener durch den raffinirten Naturalismus empfindlich stört, ferner in dem „ersten Schmerz" von Ciniselli, ein Mädchen darstellend, das einen todt in ihrem Schooße liegenden Vogel beweint, und endlich in anderer Art in der „Launenhaften" von Biella, einem faulen Kinde, welches, das zerknitterte Lernbuch in der Hand, den Kopf trotzig zwischen die Schultern steckt, wobei natürlich wieder das herabgesunkene Hemd seine besprochene, hier wieder passendere, Rolle spielt. Zum Kindergenre

Digitized by Google

darf man auch die zwei Allegorien von Roſſetti, Eiſenbahn und Telegraph, rechnen, Kindergeſtalten mit den entſprechenden Attributen, welche den Meiſter des leſenden Mädchens als auch im Bronzeguß tüchtig erkennen laſſen. Das römiſche Thiergenre endlich iſt techniſches Virtuoſenthum, namentlich die beiden Stücke aus dem Hühnerhof, Hahnenkampf und Henne mit Küchlein, von Lombardi, nicht jedoch ohne dabei den ſonſt die Italiener auszeichnenden Marmorſtyl abzuſchütteln. Gut ſind auch die Ziegen mit der Eidechſe und der Affe mit dem Früchtekorb von demſelben Meiſter.

R.

(Schluß folgt).

Kunſtliteratur.

Allgemeines Künſtler-Lexikon. Unter Mitwirkung der namhafteſten Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. Julius Meyer. Zweite, gänzlich neubearbeitete Auflage von Nagler's Künſtler-Lexikon. Erſter Band. Erſte Lieferung. Vorbericht I—XII. Text: Seite 1—72 (Signatur 1—9). Leipzig, W. Engelmann. 1870. gr. 8.

Wer den erſten flüchtigen Blick auf die wahrhaft gigantiſchen Verhältniſſe des hier angezeigten Unternehmens wirft, könnte verſucht ſein zu glauben, die Zeiten eines Salmaſius und Scaliger, eines Graevius und Gronovius ſeien wiedergekehrt. Es handelt ſich um ein Werk der allerumfaſſendſten Art, ein Werk, das den oft als Aushängeſchild mißbrauchten Titel nun einmal zur vollen Wahrheit machen will. Der Geſammtinhalt der Künſtlergeſchichte, Alles, was nur irgendwie und wo auf dem weiten Gebiete menſchlicher Kunſtfertigkeit von den Zeiten des Alterthums bis auf die Gegenwart ein perſönliches Leben gewonnen hat, ſoll hier zuſammengefaßt werden. Nicht nur Leben und Werke der Architekten, Bildner und Maler, ſondern auch das geſammte Schaffen der zeichnenden Künſte, des Kupferſtichs und der Radirerkunſt, des Holzſchnittes und der Lithographie ſollen in dem Lexikon begriffen ſein. Und nicht minder werden aus den verſchiedenen Zweigen der gewerblichen und dekorativen Künſte, z. B. der Gefäßmalerei und Gemmenſchneidekunſt, alle, ſelbſt die geringfügigſten Namen, ſei es einzeln, ſei es in Gruppen zuſammengeordnet, hier anzutreffen ſein. Auch ungenannte Meiſter, ſoweit ſie einen ausgeſprochenen Charakter haben, und ſelbſtverſtändlich die zahlreichen Monogrammiſten (wie z. B. der Meiſter mit dem Anker, der Meiſter E. S.) werden anhangsweiſe in einem beſondern Bande ihre Behandlung finden. Wenn wir die Freude haben werden, das Werk vollendet vorliegen zu ſehen, wird dadurch die Maſſe der zerſtreuten Aufſätze, Handbücher und ſelbſt Monographien zum großen Theil überflüſſig gemacht ſein und das Meyer'ſche „Allgemeine Künſtlerlexikon" die reichſte, zuverläſſigſte und zugänglichſte Fundgrube jedweder Belehrung für den Kunſtfreund und Künſtler wie für den Kunſtforſcher ſelbſt bilden.

In erſter Linie für den Forſcher! Und das iſt es zunächſt, wodurch das vorliegende Werk über die Folianten jener Eingangs erwähnten Theſauren-Literatur zu einer eigenthümlichen Schöpfung unſerer heutigen Wiſſenſchaft ſich erhebt. Der koloſſalen Breitendimenſion ſoll eine angemeſſene Tiefe der Anlage entſprechen. Der zur Darſtellung gebrachte Stoff ſoll nicht kompilatoriſch von der Oberfläche abgerahmt, ſondern aus den Quellen der Forſchung ſelbſt geſchöpft ſein. Aus dieſer Forderung folgt, daß die ungeheure Arbeit, welche hier zu vollbringen iſt, nicht das Werk eines Einzelnen, ſondern nur das einer Geſammtheit ſein kann. Der Herausgeber hat ſich demnach mit nahezu einem halben Hundert ſeiner deutſchen Fachgenoſſen und faſt ebenſo vielen ausländiſchen Kunſtforſchern in Verbindung geſetzt und für jede Branche die kompetenteſten Kräfte

Digitized by Google

gewählt, so daß wir in dem Werke die neuesten Ergebnisse der Denkmälerforschung und des in jüngster Zeit so fruchtbar gewordenen archivalischen Studiums unmittelbar aus den Händen der betreffenden Arbeiter selbst empfangen werden. Daß der Versuch gelungen ist, die ausländischen Vertreter der Kunstwissenschaft in dieser Weise zu einem deutschen Werke heranzuziehen, halten wir mit dem Herausgeber für ein bedeutungsvolles und erfreuliches Zeichen der Zeit. „Unzweifelhaft liegt in der Aufgabe unseres Zeitalters, bei dem ihm eigenthümlichen Austausch aller seiner Interessen und Bestrebungen, auch das wissenschaftliche Zusammenwirken der verschiedenen Nationen. Diese Arbeit sucht auf seinem Felde unser Lexikon zu vollziehen. Von jeher ist der deutsche Geist auf seine Eigenschaft, auch das Fremde sich anzueignen, stolz gewesen; dann aber ist es, so meinen wir, nicht minder seine Pflicht, den hohen Werth der ausländischen Wissenschaft dadurch anzuerkennen, daß er dieser für ihre eigenen Leistungen das Wort leiht und sich insoweit begnügt, mit seiner Sprache das Mittel der gemeinsamen Mittheilung abzugeben."

Allerdings entspringt dem Herausgeber aus diesem genossenschaftlichen Charakter der Arbeit für sein hochgestecktes Ziel eine große Schwierigkeit, nämlich die der schriftstellerischen Verarbeitung und künstlerischen Abrundung eines aus so verschieden gearteten Händen ihm dargereichten Materiales. Das neue Lexikon soll nämlich auch in seiner ganzen Darstellung dem Ideal unserer historischen Wissenschaft entsprechen. Es soll ebenso sehr ein lesbares Handbuch, wie ein gründliches Quellenwerk sein. In jeder Künstlerbiographie soll ein klares, geschlossenes Bild der Persönlichkeit und künstlerischen Wirksamkeit des Meisters geboten werden. Bei den untergeordneten Künstlern kann dies in mehr summarischer Weise geschehen. Die Arbeiten über die Meister ersten und zweiten Ranges dagegen werden zu förmlichen Monographien sich gestalten, in welchen das Bild der Thätigkeit des Einzelnen sich zu einem Gesammtbilde der Zeit erweitert und ein abschließendes Urtheil über die Stellung des Künstlers zu seiner Kunst überhaupt gefällt werden soll. Diesen größeren Aufsätzen über die Hauptmeister werden eigene vollständige Verzeichnisse ihrer Werke beigegeben, mit genauer Prüfung der Echtheit, in chronologischer Ordnung, mit Angabe der Lokale, wo sich die Werke gegenwärtig befinden, endlich auch mit Rückblicken auf ihre Wanderungen, Beschädigungen, Restaurationen u. s. f. In welcher Form sich der Herausgeber die Biographien der Meister ersten Ranges denkt, hat er unsern Lesern durch das Beispiel seines Aufsatzes über Leon Battista Alberti dargelegt, welchen wir im vorigen Jahrgange der Zeitschrift abgedruckt haben. Weggelassen war dort nur die Angabe der Literatur und der von den Werken des Meisters vorhandenen Abbildungen, welche im Lexikon jedem Artikel angehängt werden. Die Nachweise der Abbildungen, in den meisten Fällen Ergebnisse besonderer langwieriger Studien, verdankt das Lexikon seinem kunstsinnigen Verleger, dem auf dem Felde der bibliographischen Literatur und der Kupferstichkunde rühmlichst bekannten Hrn. W. Engelmann. In welcher Weise auch in der Anlage dieser Abbildungsverzeichnisse kritisch zu verfahren ist, wird zunächst an dem Beispiel der Stiche nach Allegri (Correggio) gezeigt werden.

Bis zu diesem Meister ist nämlich das Erscheinen des Lexikons vorläufig noch nicht gediehen. Das kürzlich ausgegebene erste Heft führt die Darstellung nur bis in die Mitte des zahlreichen Künstlergeschlechtes der Adam. Den 72 kompreß gedruckten, zweispaltigen Seiten entsprechen ungefähr 18 des Nagler'schen Lexikons, woraus auf den Umfang des neuen Unternehmens geschlossen werden mag. Eine genauere Vergleichung der beiden Texte zeigt, daß von dem älteren Werke, als dessen, zweite gänzlich neubearbeitete Auflage sich Meyer's Lexikon ankündigt, in Wahrheit kein Stein auf dem andern geblieben ist. Das erste Heft des neuen Werkes umfaßt allein gegen 200 Künstlernamen, während das alte innerhalb derselben alphabetischen Grenzen deren 80 zählt. Und dabei sind häufig an Stelle ganz kurzer Notizen, oft nur von wenigen Zeilen, spaltenlange Nachweise mit ausführlichen biographischen Darstellungen und Abbildungsverzeichnissen getreten. Die Abondio z. B., welche bei Nagler mit 20 Zeilen abgethan werden, füllen bei Meyer 8 Spalten. Als Verfasser nennt sich hier und bei zahlreichen anderen Artikeln der Herausgeber, wie überhaupt das Eigenthum an sämmtlichen neu gearbeiteten Beiträgen jedem Autor durch Namensunterschrift gewahrt ist.

Die typographische Anordnung des Textes — ein wichtiger Punkt bei Werken dieser Art —

Digitized by Google

iſt ebenſo praktiſch wie der Druck ſchön und korrekt. Schon dieſer techniſche Theil der Herſtellung allein erfüllt gewiß jeden in ſolchen Dingen einigermaßen Erfahrenen mit Bewunderung.

Möge nur dem Herausgeber und dem Verleger ihr mühſeliges Amt durch ein treues Ausharren der Mitarbeiter erleichtert werden! Dann ſind wir überzeugt, daß hier ein Werk der Vollendung entgegen reifen wird, welches zu den Denkmälern der Wiſſenſchaft unſrer Zeit zu rechnen iſt und alle Eigenſchaften beſitzt, um zur Wahrung der Weltſtellung unſerer Literatur ſein reichbemeſſenes Theil beizutragen.

C. v. L.

Engliſche Dürer-Literatur.

Drei Jahre nachdem in köſtlicher Ausſtattung ein franzöſiſches Buch über Dürer erſchienen iſt, erblicken gleichzeitig nur zwei engliſche Bearbeitungen deſſelben Stoffes, beide in illuſtrirten Luxusausgaben, das Licht — des Buchhandels, die eine aus der Feder der Frau Charles Heaton*), die andere von Herrn William B. Scott.**) Dies Zuſammentreffen dürfte inſofern nicht zufällig ſein, als beide engliſchen Autoren durch Narrey's Werk ihre Anregung erhalten zu haben ſcheinen. Wie der Franzoſe, geben beide Ueberſetzungen von Dürer's Venetianiſchen Briefen und ſeinem Tagebuche von der Reiſe nach den Niederlanden — recht und ſchlecht, ſoweit es die mangelhaften Ausgaben, die wir bisher davon beſitzen, und die nicht minder mangelhafte Kenntniß unſeres geliebten Deutſch eben erlaubt. Was dieſen Ueberſetzungen ſonſt als Faſſung beigegeben iſt, kann zwar nicht auf originalen oder gar wiſſenſchaftlichen Werth Anſpruch machen, immerhin iſt es uns aber doch ein erfreuliches Zeichen für die Werthſchätzung Dürer's im Auslande, daß zwei der erſten engliſchen Verlagshandlungen in ſo glänzender Weiſe einem offenbaren Bedürfniſſe entgegenzukommen vermeinen. Wir Deutſche haben hierzu gewiß nicht das böſe Beiſpiel gegeben, denn auch unſer beſtes Werk über Dürer, das von A. v. Eye, erſchien 1860 zu Nördlingen in ganz beſcheidener wohlfeiler Ausſtattung und iſt gleichwol, wie die neue Titelausgabe beweiſt, noch heute nicht vergriffen.

Doch wir thun Frau Heaton Unrecht, wenn wir ihre Arbeit mit der Scott's zuſammenſtellen, ohne beide gebührend zu unterſcheiden. Die Schriftſtellerin zeigt bei beſcheidenem Auftreten ein redliches Beſtreben die in ihrem Bereiche liegende deutſche Kunſtliteratur zu benutzen und ſich in dieſem und jenen Punkte Klarheit zu verſchaffen. Sie hat eine Ahnung von dem Mißbrauche, der mit Dürer's Namen in Bezug auf Bilder getrieben wird, und verſucht ſich ſogar in ſelbſtändiger Kritik. Dazu fehlt es ihr allerdings an genügender Fach- und Literaturkenntniß und ſo geräth ſie ſtets wieder in eine gewiſſe hausbackene Redſeligkeit, die das ganze Buch charakteriſirt. Auffallend erſcheint es, das Frau Heaton ſich faſt ausſchließlich an Dürer's Texte bei v. Murr hält und weder von Campe's Verbeſſerungen, noch auch von v. Eye's oft ſehr glücklichen Emendirungen ſchwieriger Stellen Gebrauch macht. Manchmal freilich, z. B wenn ſie das Wort „Mohrin" S. 298 gar nicht verſteht, da können weder Dürer's „altdeutſcher Dialekt", noch auch ſeine unglücklichen Herausgeber etwas dafür. Iſt es aber ganz begreiflich, daß die engliſche Frauenarbeit dem deutſchen Leſer wenig Belehrung bieten kann, ſo bleibt es doppelt bedauerlich, das auch die reiche Illuſtration des Bandes faſt gar nichts Neues und Erfreuliches bietet. Mit Ausnahme einer nicht bedeutenden Zeichnung und einer mehr als zweifelhaften Skulptur ſind durchweg nur Kupferſtiche und Holzſchnitte reproducirt,

---

*) The history of the life of Albrecht Dürer of Nürnberg etc. London, Macmillan and Co. 1869.

**) Albert Dürer, his life and works, including autobiographical papers and complete catalogues etc. London, Longmans, Green and Co. 1869.

Digitized by Google

und überdies noch bloß photographiſch und phototypiſch. Von dieſen befindet ſich nun doch faſt in jeder Stadt leicht ein Exemplar oder eine der zahlloſen Kopien. Umſonſt erwartet man in dem Prachtbande eine Wiedergabe der vielen faſt ganz unbekannten Zeichnungen, die ſich derzeit in England befinden. Sonderbar erſcheint geradezu die direkte Benutzung von Förſter's Stich nach Dürer's Selbſtporträt und vom Roſenkranzfeſt und Allerheiligenbild aus E. Förſter's „Denkmalen der deutſchen Kunſt", und naiv klingt dazu das Bedauern der Verfaſſerin, daß ſie nicht in gleich bequemer Weiſe das noch niemals veröffentlichte Hauptbild: Mariä Himmelfahrt dem Leſer photographiſch darbieten kann. Solche Fabriksarbeit ſteht mit dem äußeren Glanze des Großoktav-Bandes in grellem Widerſpruch und zeugt nicht für den guten Geſchmack der Leſerwelt, auf die gerechnet wird. Gleichwohl überragt die Leiſtung der Engländerin weitaus das Buch ihres Konkurrenten.

Herr William B. Scott, der ſein Werk mit ſechs eigenhändigen Radirungen — mit Verlaub geſagt — geziert hat, ſcheint jener Maſſe von Zwittertalenten anzugehören, welche die Sünden ihrer Feder durch die Verdienſte ihres Pinſels, und hinwiederum die Gebrechen ihrer Kunſtprodukte durch den Ueberſchuß an theoretiſchem Wiſſen zu erklären hoffen — Beides ohne Grund und ohne Erfolg. Der Reſt wäre hier Schweigen, wenn es nicht gälte, doch vor der anmaßenden Unwiſſenheit, die ſich hinter beſcheidenen Redensarten verbirgt, zu warnen. Wenn es der Verfaſſer auch nicht ſchon in der Vorrede ausſpräche, daß Heller die Autorität ſei, der er vornehmlich folgte, ſeine ſogenannten „vollſtändigen Kataloge" von Dürer's Werken würden es ſchwerlich klar machen. Die Leſer der Zeitſchrift werden ſich vielleicht noch vom Anfange des verfloſſenen Jahrganges her des in eine Initiale gefaßten Porträts von Dürer's Frau erinnern, mit der Unterſchrift: „Mein Agnes". Nicht genug, daß hier Herr Scott nach wie vor Mein Auguſt „My Augusta" lieſt und mit Hilfe eines Edinburgh Reviewer's — Lord Byron'ſchen Angedenkens! — darauf eine tolle Hypotheſe baut, er hat S. 310 die Dreiſtigkeit zu bemerken: „In Braun's Katalog der Wiener Photographien, wird die Zeichnung Agnes Dürer genannt, was offenbar ein Irrthum iſt." Für ihn exiſtirt noch ein Künſtler Namens „Largkmair", wovon ein Seitenſtück nur noch im Katalog der Wiener Belvederegalerie zu finden iſt; er glaubt noch an ein Gemälde Dürer's von 1506, den h. Bartholomäus darſtellend, dagegen kennt er das Roſenkranzfeſt nicht. Ueberhaupt führt er faſt überall und mit peinlicher Konſequenz alle falſchen Bilder als echt, die echten als zweifelhaft oder gar nicht an; der geographiſchen Schnitzer wie „Baireuth in Preußen" „Luiz" ſtatt Linz in Oeſterreich ganz zu geſchweigen.

Die Unzulänglichkeit ſolcher Bücher ſteht in einem beklagenswerthen Mißverhältniſſe zu der Verehrung, deren ſich Dürer nunmehr im Auslande erfreut; und dieſelben wären wenig geeignet ſein Anſehen daſelbſt zu befeſtigen und zu erhöhen, wenn es nicht in der ſicheren Grundlage der Schätzung ſeiner eigenen Werke wurzelte. Unſere neuere Kunſtliteratur hat weniger zur Verbreitung von Dürer's Anſehen beigetragen, als man nach ihrer vielfachen Beſchäftigung mit dem größten deutſchen Meiſter vorausſetzen könnte. Mit gewohnter nationaler Selbſtverläugnung verhalten ſich ſelbſt ſeine beſten Kenner kalt und kritiſch gegen Dürer. Man leſe nur den betreffenden Abſatz in Waagen's Handbuch der deutſchen Malerſchulen oder den Paſſus v. Eye's über die Randzeichnungen zu dem Gebetbuche Kaiſer Maximilians I., dieſe deutſchen Loggien, S. 376, wo der ſonſt ſo verdiente Schriftſteller gegen das „große Aufheben proteſtirt, das man von jeher mit denſelben gemacht habe" und das „Mißlingen des Werkes" damit entſchuldigen zu müſſen glaubt, daß es eine bloße „Gefälligkeitsarbeit" geweſen ſei. Solchen Thatſachen gegenüber muß es uns wohl thun in fremder Sprache einer ſo tiefen und warmen Würdigung unſeres Dürer's zu begegnen, wie ſie z. B. F. Reiſet in ſeiner Notice des Dessins du Louvre I. pag. 352 ff. veröffentlicht hat. Stünden die obengenannten engliſchen Schriftſteller auch nur annähernd auf der Höhe dieſes Gelehrten, leicht würden dieſelben in uns Lobredner nicht bloß ihrer guten Abſicht ſondern auch ihrer Verdienſte finden.

M. Thauſing.

Digitized by Google

Notizen.

Die vermeintlichen Originalgemälde von Carſtens im Thorwaldſen-Muſeum zu Kopenhagen ſind Kopien. Herrn Dr. Riegel ſind wir für die erneute, mit ſchätzbaren Anmerkungen verſehene Ausgabe von Fernow's Biographie des Carſtens gewiß zu lebhaftem Danke verpflichtet. War er doch der Erſte, welcher durch unermüdliche Nachforſchungen es ermöglichte, eine umfaſſende Liſte der Carſtens'ſchen Arbeiten nebſt ihren Aufbewahrungsorten zu veröffentlichen. Daß ſich hiebei einzelne Irrthümer einſchlichen, iſt nicht mehr als natürlich. Der bedeutendſte derſelben dürfte ohne Zweifel ſein, daß Riegel die in Farbe ausgeführten Carſtens'ſchen Kompoſitionen im Thorwaldſen-Muſeum zu Kopenhagen für Originale hielt, während ſie ſicherlich Kopien — übrigens treffliche — von Joſeph Koch ſind.*) Hier der Beweis meiner Behauptung.

Freiherr von Uexküll,**) enthuſiaſtiſcher Kunſtfreund und trefflicher Kenner, welcher ſich im Anfang dieſes Jahrhunderts öfters längere Zeit zu Rom aufhielt und mit Thorwaldſen und insbeſondere mit Koch innig befreundet war, ſagt in einem um das Jahr 1811 entſtandenen kurzen Aufſatz über Carſtens, welchen ich im Manuſkript beſitze, in obiger Beziehung Folgendes:

„Carſtens' Arbeiten haben ſich zerſtreut ..... Seine ſehr ſchätzbaren Blätter ſind nach ſeinem Tode alle — ſo fern ſie noch zu Rom waren — nach Weimar gekommen, bis auf ein einziges Stück, das in Rom blieb und in der Villa Torlonia vor der Porta Pia zu ſehen iſt.

Carſtens' Freund, der tiroler Maler Koch, machte für den däniſchen Bildhauer Thorwaldſen Kopien von 9 Stücken. Dieſe Kopien ſtellen den Künſtler ganz dar. Die Vergleichung, die ich mit dem einzigen in Rom übriggebliebenen Stücke der Villa Torlonia machen konnte, überzeugte mich davon.

Thorwaldſen erlaubte mir, daß ſein und mein Freund Koch mir ſie auch abkopiren durfte. Koch's beſondere Freundſchaft verbürgte mir ebenſo wie ſein Talent die Vorzüge dieſer Duplikate....

Thorwaldſen beſitzt:

I. Die Zurückbringung des Megapenthes.
II. Die Ueberfahrt.
III. Das Gaſtmahl des Plato. Iſt das oben erwähnte einzige Bild, ſo noch in Rom iſt.
IV. Die Nacht mit ihren Kindern.
V. Die Unſchuldswelt, oder das goldene Zeitalter.
VI. Sokrates im Korbe, in Umriſſen.
VII. Perſeus und Andromeda in Aethiopien.
VIII. Kampf Jupiter's mit den Titanen.
IX. Der Urſprung des Lichts.

Von dieſen 9 Stücken ſind alle a tempera, mit Ausnahme von VI, das in Umriſſen, und IX, das mit ſchwarzer Kreide gezeichnet iſt.

I bis VI***) kopirte mir mein Freund Koch; die übrigen drei nicht, theils drängte mich die Zeit meiner Abreiſe ꝛc." ..... So weit Uexküll.

Nach dem Obigen ſind alſo die Blätter I, II, III, VII, VIII und IX, welche ſich noch gegenwärtig im Thorwaldſen-Muſeum befinden, unzweifelhaft Kopien von Joſ. Koch. Zum Ueberfluß ſpricht hierfür auch die vollkommene Uebereinſtimmung der Blätter I, II und III mit den für Uexküll gefertigten, ſowohl in Betreff der Kompoſition als Dimenſion, während dieſe Kompoſitionen an andern Orten mit kleinen Abweichungen vorkommen. Nur haben die Gemälde im Thorwaldſen-Muſeum in der Farbe weniger gelitten als die der Uexküll'ſchen Sammlung, was ſeinen Grund darin haben dürfte, daß Koch die Blätter für Thorwaldſen merklich früher und ohne Zweifel nach

*) Nur die beiden Umrißzeichnungen des goldenen Zeitalters und des Parnaſſes daſelbſt ſind Originale. Beide in Bleiſtift.

**) Ueber Uexküll und ſeine Sammlung ein Aufſatz in David Fried. Strauß' kleinen Schriften. Leipzig 1862. S. 274 u. f.

***) Dieſe Blätter ſind, ſo wie einige Originale von Carſtens, ſpäter mit der Uexküll'ſchen Sammlung in meinen Beſitz übergegangen.

Digitized by Google

den von Carſtens ſelbſt in Aquarell und a tempera ausgeführten Kompoſitionen fertigte*) und ſich damals wohl anderer Farben bediente als ſpäter.

Die Koch'ſchen Gemälde IV und V und deſſen Zeichnung Nr. VI ſind aus dem Thorwaldſen-Muſeum verſchwunden. Dagegen beſitzt daſſelbe von den ſo bedeutenden Kompoſitionen IV und V, der „Nacht mit ihren Kindern" und dem „goldenen Zeitalter," ausgeführte Zeichnungen von Thorwaldſen's Hand, welche ebenfalls in Betreff der Kompoſition und Dimenſion mit den gleichen Blättern der Uexküll'ſchen Sammlung identiſch ſind, ſo daß nicht zu bezweifeln iſt, Thorwaldſen habe die Koch'ſchen Blätter kopirt, bevor er ſie weggegeben.

Nach der obigen Ausführung dürfte von keinem Belang ſein, daß ſich auf einzelnen Blättern des Thorwaldſen-Muſeums die bekannten Worte „Asmus Jacobus Carstens ex Chersoneso Cimbrica etc." befinden.

Karlsruhe. **Freiherr Karl von Marſchall.**

*) Dieſer Umſtand erklärt auch einzelne Verbeſſerungen in der Kompoſition im Vergleich zu den Zeichnungen in Weimar. Ich erinnere nur an die niedlichen Kinder auf der „Ueberfahrt", welche durch ihre unſchuldige Geberde im Gegenſatz zu den übrigen Inſaſſen des Kahnes ſo wirkungsvoll ſind, während ſie zugleich einen ohne ſie allzu leeren Raum paſſend füllen.

*** Kuhheerde am See von Fr. Voltz, radirt von W. Unger.** Friedrich Voltz, der Thiermaler, wurde den Leſern früher von kundiger Hand in ſeiner Kunſtanſchauung und Wirkſamkeit geſchildert. Wir hatten gehofft, dem Aufſatze über die Thier- und Landſchaftsmalerei der Münchener Ausſtellung, welchen wir im nächſten Hefte bringen, eines der dort ausgeſtellten Werke des Meiſters in Abbildung beigeben zu können. Statt deſſen iſt aber dem geſchätzten Radirer ein anderes, jüngſt vollendetes Thierſtück von Fr. Voltz in die Hände gefallen, welches wir ſomit hier, als gewiß willkommene Gabe, den Leſern geſondert vorführen.

Das Bild iſt im Weſentlichen ſeines Motivs übereinſtimmend mit jenem, welches ſich 1868 auf der großen Berliner Ausſtellung befand und dort für die National-Galerie angekauft wurde. Damals debütirte Voltz mit dem inzwiſchen ſo beliebt gewordenen Längenformat, welches die meiſten ſeiner in neueſter Zeit auf Beſtellung gemalten Bilder zeigen. Es iſt, als ob die Hauptverhältniſſe der dominirenden Thiergattung, welche uns der Meiſter ſchildert, mit dieſer in die Breite gezogenen Bildfläche am beſten harmoniren. Voltz wiederholte das Berliner Bild mit einigen Veränderungen nicht weniger als fünf Mal, zwei Mal für Lepke in Berlin, zwei Mal für Amerika (Philadelphia und New-York) und das letzte Mal auf Beſtellung der Wimmer'ſchen Kunſthandlung in München. Dieſes letzterwähnte Exemplar liegt der Radirung W. Unger's zu Grunde. Die Skizze zu dem erſten Bilde befindet ſich bei Hrn. Faber in Stuttgart.

Es erfordert ſchon eine ſtarke Individualität und einen ſteten lebendigen Verkehr mit der Natur, um dieſer wiederholten Reproduktion gegenüber keinen Schaden zu nehmen an der Seele ſeiner Kunſt. Voltz iſt eine ſolche in ſich gefeſtete Künſtlernatur. Wie er die Dinge auch anſehen mag, ſtets bleibt er Poet und Maler vor Allem! Ob er bei hellem oder nebligem Morgen, unter brennender Mittagshitze, in ſchattiger Waldeskühle am erfriſchenden Seegeſtade, am goldenen Abend oder bei verſinkender Dämmerung ſein liebes Vieh uns vorführt, ſtets begleiten wir ihn gerne und ſcheiden niemals, ohne Herz und Sinn erquickt zu haben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernſt Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Heinrich Bürkel.

Heinrich Bürkel, einer der bedeutendsten Genremaler unserer Zeit, wurde am 29. Mai 1802 zu Pirmasenz in der Rheinpfalz geboren. Sein Vater betrieb daselbst die Oekonomie und eine kleine Schenkwirthschaft, seine Mutter eine Krämerei. Das Vermögen war gering, der Kinder dagegen viele, und so galt es denn, jedes derselben möglichst bald in eine Lage zu bringen, welche es nicht länger nöthigte, die Beine unter den elterlichen Tisch zu strecken. Heinrich ward demzufolge für den Handelsstand bestimmt, das heißt, nachdem er die Volksschule hinter sich gebracht, zu einem Krämer in die Lehre gegeben.

Seine Lebhaftigkeit hatte schon in der Schule Konflicte herbeigeführt, welche begreiflicher Weise zu seinem Nachtheil auszugehen pflegten, und so war ihm denn der Aufenthalt im kleinen Ladenzimmer beim Dütendrehen und Kopiren langweiliger Geschäftsbriefe noch weit

Digitized by Google

weniger angenehm, als ſelbſt manche Arbeit im Magazin und der Verkehr mit den Kunden im Laden. Auch hier fehlte es nicht an kleinen Zuſammenſtößen, wie früher mit dem Lehrer, ſo jetzt mit dem Prinzipal, die meiſt darin ihren Grund hatten, daß der junge Menſch jede freie Minute dazu verwendete, zu zeichnen, wobei natürlich vollkommen autodidaktiſch vorgegangen wurde, wie das in einem Städtchen wie Pirmaſenz nicht anders denkbar war.

Mit elf Jahren ſchon hatte er den Stift mit ſolchem Erfolge gehandhabt, daß er die Aufmerkſamkeit — der hohen kaiſerlich franzöſiſchen Polizei auf ſich zog, mit der bekanntlich damals ſo wenig zu ſpaßen war, wie heute, und eine Karikatur auf den aus Rußland flüchtenden Kaiſer konnte gar mit dem Code pénal in fatale Beziehung bringen. Zum Glück ließ aber die Polizei unter Umſtänden ein vernünftiges Wort mit ſich reden, und es blieb, da ſich einflußreiche Freunde der Familie der Sache warm annahmen, für diesmal noch beim Schrecken.

Mit fünfzehn Jahren flüchtete ſich der unfreiwillige Jünger Merkurs in die Arme der heiligen Juſtitia. Der Gerichtsſchreiber des Friedensrichters bedurfte eines Gehilfen, und Heinrich bewarb ſich um die Stelle, welche ihm die erfreuliche Ausſicht bot, nach Schluß der vorgeſchriebenen Bureauſtunden über ſeine Zeit nach eigenem Ermeſſen frei verfügen zu können. So wanderte er denn aus dem Comtoir in die Gerichtsſtube.

Und wie viel hatte der junge Menſch nicht ſchon erlebt! Er war als Franzoſe geboren worden, hatte einen Theil der ehemals großen Armee aus Rußland heimkehren ſehen. Nach einander waren preußiſche, ruſſiſche, öſterreichiſche, bayeriſche und andre deutſche Truppen auf ihrem Wege nach Paris durch das Städchen gezogen, lange Züge von Kanonen und Transportwägen waren gefolgt, die Einquartirung von Freunden und Feinden war gleich drückend geweſen. Napoleon war von Elba entwichen, die hundert Tage waren wie ein rieſiges Epos verklungen, die Pfalz am Rheine ſtand unter öſterreichiſcher Verwaltung und ward endlich wieder dem Hauſe Wittelsbach zurückgegeben. Das Alles war wie die Bilder einer magiſchen Laterne an dem jungen Menſchen vorübergegangen und hatte ſeine ſeltene Anlage, Eindrücke der Außenwelt raſch in ſich aufzunehmen, noch ausgebildet und vervollkommnet. Und da er, immer noch auf ſich ſelber angewieſen, Stift und Feder gleich eifrig handhabte, beſaß er bereits eine unter ſolchen Umſtänden ſtaunenswerthe Fertigkeit, dieſen Eindrücken bleibende Geſtalt zu geben.

Ueber ſeiner zu einer wahren Leidenſchaft gewordenen Neigung für die Kunſt, von der man natürlich in Pirmaſenz ganz abſonderliche Vorſtellungen haben mochte, verſäumte er jedoch ſeine Obliegenheiten als Schreiber nicht. Seine flüchtige Hand, ſeine Aufmerkſamkeit und Pünktlichkeit, ſein Wohlverhalten hatten ihm raſch die Gunſt ſeines neuen Prinzipals gewonnen und bewahrten ſie ihm für alle Zeiten.

Aber weder die gewiſſenhafteſte Erfüllung ſeiner Dienſtpflichten, noch das Bewußtſein einer doch für den Augenblick geſicherten Exiſtenz vermochten in ihm den Gedanken zu verſcheuchen, daß ſein Leben ein verfehltes ſei. Noch hatte er ſelber nichts geſehen, was den Namen eines Kunſtwerkes im vollen Sinne des Wortes verdiente; das Höchſte dieſer Art deſſen er anſichtig geworden, beſtand in ein paar mittelmäßigen Kupferſtichen und Radirungen, welche ein Zufall in das arme Landſtädchen verſchlagen und ſo Heinrich unter die Augen geführt hatte.

Dieſe und nebenbei die Natur dienten ihm als Vorbild. Leider hat ſich nichts von dem erhalten, was er in jenen Jahren produzirte, gleichwohl muß es ſich von ähnlichen Leiſtungen junger Leute vortheilhaft unterſchieden haben, weil Perſonen ſeiner Bekanntſchaft es als von mehr als gewöhnlichem Talente Zeugniß gebend anerkannten. Aber da im ganzen Städchen Niemand zureichendes Kunſtverſtändniß beſaß, um ſeine Eltern von der hervorra-

Digitized by Google

genden Befähigung ihres Sohnes in der Art überzeugen zu können, daß sie es bei ihren beschränkten Mitteln unternommen hätten, ihren Sohn eine ganz neue und noch dazu eine ebenso kostspielige wie unsichere Bahn einschlagen zulassen, so verblieb derselbe bis zu seinem neunzehnten Lebensjahre in Verhältnissen, welche ihn geradezu unglücklich machten.

Um diese Zeit fügte es sich, daß der junge Bürkel auf einer Fußreise durch das schöne Elsaß nach Straßburg kam und den Maler Helmsdorf kennen lernte.

Friedrich Helmsdorf, ein Magdeburger, war im Jahre 1809 aus seiner Vaterstadt nach Straßburg übergesiedelt und bildete daselbst einen Kreis von Schülern und Schülerinnen um sich. Er war kurz vor Bürkel's Besuch in Straßburg von seiner zweiten italienischen Reise zurückgekehrt und noch voll glühender Begeisterung für das Land der Kunst, in welchem er diesmal vier Jahre gelebt hatte. Wäre auch seine Auffassung der Natur weniger lebhaft, seine Perspective und Technik weniger trefflich, seine Farbengebung bei aller Mannigfaltigkeit weniger harmonisch gewesen, als sie es wirklich waren: der Eindruck eines seiner eben vollendet auf der Staffelei stehenden Bilder auf den jungen Bürkel wäre gleichwohl ein überwältigender gewesen. War dieses Oelbild doch das erste, welches Bürkel sah. Er ward von dem Eindrucke dergestalt ergriffen, daß er von dem Entschlusse, Maler zu werden, nicht mehr abgebracht werden konnte, obwohl er nur eine sehr unvollkommene Vorstellung darüber hatte, wie dieß eigentlich zu bewerkstelligen sei und die Eltern Angesichts ihrer noch immer ungünstigen finanziellen Verhältnisse von diesem Gedanken ihres Sohnes nichts weniger als erbaut waren.

Um jene Zeit stand an der Spitze der Regierung des Rheinkreises, wie die bayerische Pfalz damals offiziell genannt wurde, der Präsident von Stichaner, ein vielseitig gebildeter Mann und auch in Sachen der Kunst nicht ohne einige Erfahrung. Nun war Heinrich mit seinen Klagen und Wünschen vornehmlich der Mutter angelegen, wohl wissend, daß, hätt' er erst sie als Bundesgenossin gewonnen, ihren gemeinschaftlichen Bitten der strengere Vater endlich denn doch noch weichen würde. Eines Tages erschien Herr von Stichaner auf einer Visitationsreise in Pirmasenz, und Frau Bürkel nahm denn all' ihren Muth zusammen und eine Rolle in die Hand und bat beim Regierungspräsidenten vorgelassen zu werden. Die Rolle aber war eine von ihrem Heinrich in Tusch ausgeführte Kopie eines Kupferstiches nach Rubens.

Der Präsident, von der Arbeit des jungen Gerichtsschreibers-Gehilfen angenehm überrascht, rieth der Mutter, welche mit hoch klopfendem Herzen seines Urtheils harrte, sie solle den Sohn nach München schicken und hatte noch überdieß die Freundlichkeit, diesem für den Fall der Erfüllung seines Wunsches, einen Empfehlungsbrief an den damaligen Akademie-Direktor Peter von Langer in Aussicht zu stellen.

So gelang es denn, auch den Vater für den neuen Lebensplan zu gewinnen und Heinrich Bürkel siedelte in seinem zwanzigsten Jahre nach München über.

Das München von 1822 hatte wenig Aehnlichkeit mit dem München, welches König Ludwig in's Leben rief. Um Bürkel's Lage zu begreifen, müssen wir ein wenig weiter ausholen.

Jede Kunst hat ihre in ihrem innersten Wesen begründeten Voraussetzungen, deren Eintritt allein den wahrhaften Aufschwung des künstlerischen Geistes möglich macht. Merkwürdigerweise ist es gerade das Aeußerliche, der Stoff und die Form, und muß es sein, auf dem diese Vorbedingungen beruhen. Sie beide bilden in dieser Weise gewissermaßen die Regulatoren für die Ideale der Menschen, deren Verkörperung in den Werken der Künstler uns entgegentritt. So kann es auch nicht auffallen, daß die Erhebung der neueren Kunst seit den Zeiten der Revolution keineswegs mit der reinen Idee an und für sich

Digitized by Google

begann, ſondern zunächſt ihren Anfang nahm mit der Reinigung der Form nach dem Vorbilde der Antike. Es bedurfte eines Winkelmann und ſeiner die Welt des Schönen erſchließenden Gedanken, um die Gebilde der Alten wieder lebensvoll und lebensfriſch aus den Trümmern, unter welchen ſie bis dahin begraben geweſen, erſtehen zu laſſen.

Unter ſolchen Umſtänden mußte ſchon das Aeußere der Antike vollkommen feſſeln, während in der Regel der Geiſt derſelben noch unverſtanden blieb und nur wenige Auserwählte in die tiefſten Tiefen ihres Weſens einzudringen vermochten. Darum laſſen uns die Arbeiten eines Raffael Mengs und andrer Zeitgenoſſen ſo kühl. Ihre Gebilde ſind mehr oder minder glücklich bekleidete Statuen, und deren Eindruck vermag unſer Intereſſe nicht zu wecken, wenn ſie uns auch oberflächlich anſprechen. Und doch ſind die Formen ſchon reiner und gewählter und laſſen uns die Armuth der Erfindung, den Eklektizismus in Form und Farbe und die durchweg mangelhafte Kompoſition weniger ſtreng beurtheilen. Der geniale Schöpfertrieb ruhte, durch das Gewicht der Materie gefeſſelt, und harrte beſſerer Tage. Das rein Stoffliche galt es zunächſt zu überwinden, wenn der Geiſtesfunke der Kunſt zu hellen Flammen auflodern ſollte.

Verſpätete Schößlinge jenes abſterbenden Stammes wucherten bis in die beiden erſten Jahrzehnte unſers Jahrhunderts auf den Lehrſtühlen der deutſchen Kunſt-Akademien fort.

Zu ihnen zählte auch Peter von Langer, der als Direktor der Münchener Akademie einem Cornelius alles Talent abſprach, Heinrich Heß von der Anſtalt wegwies und verſuchte, Ludwig Schwanthaler wegen Mangels an Begabung auf eine andre Lebensbahn zu führen.

An derſelben Münchener Akademie, welche von demſelben Peter von Langer geleitet wurde, ſollte nun Bürkel der Autodidakt ſeine Studien machen. Natürlich wurde er nicht beachtet, von Niemandem berathen. Bürkel ſah dies einige Zeit mit ſtillem Grollen an, ſein energiſcher Charakter bäumte ſich dagegen auf, und die Sache endete damit, daß er ſich ſeinerſeits ebenſowenig um die Akademie bekümmerte, wie dieſe ſich um ihn, und daß er ſchließlich ganz aus ihrem Verbande ausſchied.

Das war der gefährlichſte Augenblick in ſeinem Leben, um ſo gefährlicher, als das Treiben in der größeren Stadt für den jungen Mann von überſprudelnder Lebensluſt manche Gefahr nahe legte. Aber daſſelbe ſtrenge Pflichtgefühl, das ihn vier Jahre lang in der Schreibſtube hatte ausdauern laſſen, hieß ihn nun ſeinen eigenen Weg gehen. Kameraden unterwieſen ihn, ſo weit ſie es im Stande waren, in der Technik des Oelmalens, und Bürkel, der ſich im Antikenſaale nicht behaglich gefühlt, ſaß nun mit ſeiner Staffelei in den Galerien von München und Schleißheim, um zu kopiren.

Sein ganzer Entwickelungsgang, alle ſeine Erlebniſſe mitten im Volke, ſeine volle Theilnahme an allen Leiden und Freuden deſſelben, wieſen ihn, das Kind des Volkes, an, die Bilder des täglichen Lebens und der Landſchaft künſtleriſch feſt zu halten. Dazu kam, daß er als Deutſcher gerade für dieſe Richtungen mit beſonderer Begabung ausgeſtattet war und ſich deſſen bald bewußt wurde. Es war ein gewagtes Unternehmen, die Meiſterwerke eines Wouwerman, Oſtade, Brouwer, Ruysdael, Wynants und Berghem zu kopiren, ohne Rath, ohne Führung und Leitung. Alles, was Bürkel mitbrachte, war eine tüchtige Fertigkeit im Zeichnen, ein ſcharfes Auge, eine feſte Hand, einiges Selbſtvertrauen und ein ausdauernder Wille, der ſich nicht abſchrecken ließ, wenn Verſuch um Verſuch mißlang. Endlich mußte es gelingen! Mit dieſem Gedanken kehrte er immer wieder und es gelang in der That. Noch in ſpäteren Jahren, als ſein Name ſchon längſt ein in der Kunſtwelt gefeierter war, liebte er es, das eine oder andre kleine Bild ſeiner Lieblingsmeiſter zu kopiren, und ſeine Kopien nach ein paar Wouwermans in der Münchener Pinakothek müſſen unbedingt zu dem Beſten gerechnet werden, was in dieſer Beziehung geleiſtet wurde.

Digitized by Google

Das Kopiren war ihm freilich nicht Studium allein, sondern auch Erwerbsquelle, welche bald so ergiebig floß, daß er daran denken konnte, sich in eigenen Kompositionen zu versuchen, ohne deßhalb darben zu müssen. Auch hierin wurden ihm die vorgenannten Meister zu Vorbildern und seine Arbeiten nach einigen Jahren so geschätzt, daß er nicht blos auf jeden Unterhaltsbeitrag aus dem fernen elterlichen Hause verzichten konnte, sondern sich auch in Stand gesetzt sah, zwei jüngere Brüder zu unterstützen.

Schon in den Arbeiten aus jener ersten Periode zeigte Bürkel jene ungewöhnliche Vielseitigkeit, welche ihn vor so vielen Künstlern seines Faches auszeichnen sollte. Scenen aus dem Volksleben in den nahen Bergen wechselten mit Scharmützeln und andern kriegerischen Scenen, welche an seine Kinderjahre herangetreten waren, und zur bunten Abwechselung fehlte es auch nicht an Episoden aus dem Kreise friedlicher Hirten. Namentlich Bilder der ersten Art erwarben ihm die Gunst des Publikums, für das in jenen Tagen gerade dieser Theil des Genre besondere Anziehungskraft besaß, wie man denn ohne Uebertreibung sagen könnte, die Maler seien es gewesen, die für die Münchener das kaum sechs Meilen entfernte Gebirge entdeckten. Alles schwärmte damals für das Oberland und die Oberländer, und unser Bürkel war ganz der Mann, der Land und Leute in ihrer vollen Ursprünglichkeit und Urwüchsigkeit wiederzugeben vermochte, von welcher seither gar Manches und gerade nicht zum Vortheil der Betheiligten durch die Alles nivellirende Kultur abgeschliffen worden ist. Jene süßliche Romantik der alten Düsseldorfer Schule fand in München keinen Anklang, und Bürkel's bisweilen derber Naturalismus war hier doppelt am Platze.

Nicht ohne bestimmenden Einfluß auf ihn war die Thatsache, daß er sich an ein systematisches Studium der Natur erst dann machte, als er sein Auge an den Werken alter Meister zum Sehen und Erfassen der Natur geübt hatte. So bewahrte er sich vor dem Fehler, in den so manche Neuere verfallen, indem sie in ihrem an sich berechtigten Streben nach Naturwahrheit für diese die davon soweit verschiedene Naturwirklichkeit nehmen. Sein bereits künstlerisch geübtes Auge erfaßte in der Natur nur das innerlich Berechtigte, Wesentliche, Nothwendige, mit einem Worte nur das Kunstschöne. Das Zufällige, Unschöne war für ihn gar nicht vorhanden, und wo es sich unter Umständen ausnahmsweise vordrängte, wußte er es ohne Nachtheil für das Charakteristische der Erscheinung bei Seite zu schieben.

Sein Aufenthalt im Gebirge hatte zunächst weniger dem Lande als den Leuten gegolten, und wenn er auch schon damals für die leblose Natur einen feinen Blick mitbrachte, wie das bei seinem eingehenden Studium der Niederländer nicht wohl anders der Fall sein konnte, so legte er doch der landschaftlichen Natur in seinen Kompositionen erst gegen das Ende der zwanziger Jahre ein größeres Gewicht bei, und widmete sich neuerlich dem Studium Ruysdael's, Wynants', Everdingen's und andrer Meister verwandter Richtung. Von da an behandelte er vielfach die Landschaft nicht blos als Hintergrund seiner Genrekompositionen, sondern führte größere selbständige Landschaftsbilder aus. Er war auch der Erste unter den Münchener Künstlern, welcher die Winterlandschaft mit besondrer Vorliebe kultivirte und sie geradezu zu einem eigenen Kunstzweige erhob. Seine Winterlandschaften trugen nicht wenig dazu bei, daß sein Name schon damals auch außerhalb Münchens einen guten Klang hatte, und man darf sagen, daß sie, was innere Wahrheit der Erscheinung betrifft, noch zur Stunde unübertroffen sind, wie groß auch die Vortheile sein mögen, welche seinen Nachfolgern aus einer bis zum Gipfelpunkt entwickelten Technik erwuchsen.

So kam das Jahr 1829 heran, welches einen seiner Herzenswünsche erfüllen sollte: Bürkel trat seine Romfahrt an und schlug den Weg durch Tyrol und über Venedig ein. In Rom fand er in der deutschen Malerkolonie freundliche Aufnahme und erwarb sich dort durch die kräftige Ursprünglichkeit seines ganzen Wesens nicht weniger als durch die hervor-

Digitized by Google

ragende Begabung wackere Freunde. Vorzüglich waren es die Genremaler Mayer, Weller und Auguſt Riedel, der treffliche Geſellſchafter, der tiefpoetiſche Landſchaftsmaler Heinrich Heinlein und der Architekt Ziebland, ſämmtlich der Münchener Schule angehörig, dann der Braunſchweiger Georg Heinrich Brandes, an welche ſich Bürkel während ſeines römiſchen Aufenthaltes enger anſchloß. Mit dem Letztgenannten, der ſich ebenfals in München ausgebildet hatte und nach Bürkel in der ewigen Stadt eintraf, machte er noch in der letzten Zeit wiederholt Ausflüge in die Campagna, die Pontiniſchen Sümpfe, die Volsker und Albaner Berge, die er ſo oft allein und in fröhlicher Geſellſchaft durchſtreift, dem Ankömmling ein erfahrener Führer.

Mit derſelben Leichtigkeit, mit welcher er das Charakteriſtiſche des bayeriſchen Hochgebirges und des verwandten Tyrol und ihrer Bewohner erfaßt, fand er die Eigenthümlichkeiten der Natur und des Volkes auch unter dem ſüdlichen Himmel heraus und erwarb ſich durch einige noch in Rom gemalte, überaus lebendige Scenen aus dem dortigen Volksleben die Achtung der Kenner. Eines derſelben erwarb der König Ludwig von Bayern, der den Künſtler ſehr hochſchätzte und mehrere Bilder deſſelben, darunter das erwähnte „di mezza via“ und „eine Heerde in der Campagna“ ſpäter ſeiner Sammlung von Gemälden neuerer Meiſter in der neuen Pinakothek einverleibte. Auch mit Thorwaldſen trat Bürkel in Verkehr und durfte ſich nicht blos wiederholter Beſuche des Meiſters in ſeinem Studio, ſondern auch der Auszeichnung erfreuen, daß Thorwaldſen ihm zwei Bilder abkaufte.

Der Abſchied von Rom war ein um ſo ſchmerzlicherer, als Bürkel nicht in der Lage geweſen, ſeine Wanderungen weiter nach Süden auszudehnen, wie ſehnlich er es auch gewünſcht. Es iſt dies nicht blos ſeinethalber, ſondern auch der Kunſt wegen zu beklagen. Gerade Neapel mit ſeinen Lazzaroni's hätte Bürkel ſo viel des Maleriſchen geboten und ſeinem Humor gewiß vielfache Anregung gegeben.

Im Jahre 1832 kehrte Bürkel über die Alpen zurück und, ſchon vor ſeiner Romfahrt der Liebling des kunſtſinnigen Münchener Publikums, erntete er nun neue Lorbeeren und ward der volksthümlichſte unter ſeinen Kollegen, das Wort in ſeinem reinſten und edelſten Sinne gebraucht.

Mit der ſymboliſch-allegoriſchen Auffaſſung der menſchlichen und göttlichen Natur konnten ſich unmöglich Alle befreunden. Das Publikum verlangte Geſtalten von ſeinem Fleiſch und Bein, da es mit den Perſonifikationen allgemeiner Ideen damals noch weniger als jetzt anzufangen wußte. Es wollte lebenskräftige Individualitäten anſtatt jener allerdings bisweilen geiſtvollen ſtyliſirten Allgemeinheiten, die nur einzelnen Auserwählten anziehend und verſtändlich ſein konnten. Gegenüber der Düſſeldorfer Schule hatte die Münchener eine gewiſſermaßen ariſtokratiſche Tendenz. Von einem Fürſten in's Leben gerufen, mit fürſtlicher Liebe gehegt und gepflegt, ſofort zum Höchſten berufen, bildete ſie dadurch einen ziemlich ſchroffen Gegenſatz zu jener, die in einer Stadt ohne Hof aus dem Volke herausgewachſen und zumeiſt, ja faſt ausſchließlich, auf das Volk angewieſen war.

Da trat Bürkel auf, der Mann aus dem Volke, mit allen Tugenden wie mit allen Schwächen deſſelben vertraut, ein Künſtler von unerſchöpflichem Reichthum der Phantaſie und voll ſchalkhaften Humors, und führte dem Publikum eine Reihe von Kompoſitionen voll dramatiſcher Wahrheit und ſcharfer Charakteriſtik vor. Kein neuerer Künſtler hat friſcher in's Leben hineingegriffen als gerade er, und dem, ſowie ſeiner unverſiegbaren Laune hat er es zu danken, daß er nie geſucht erſcheint. Ausgerüſtet mit einem ſicheren Blick für das Paſſende, ſchuf er ſich einen eigenen Styl, der allerdings mehr auf das Charakteriſtiſche als auf das Idealſchöne gerichtet war, entſchädigte aber durch die Gabe einer wunderbar friſchen Auffaſſung des Lebens.

Digitized by Google

In seinen Darstellungen findet sich weder etwas Herbeigeholtes, noch etwas Ueberflüssiges, eine Figur erklärt die andere und steht mit ihr und der Gesammtheit in demselben Zusammenhange innerer Nothwendigkeit, wie seine landschaftlichen Motive mit den Stimmungen der Seele. Ausgezeichnet sind namentlich seine landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, die allezeit mit der genrehaften Handlung in vollster Harmonie stehen, so daß jedes seiner Bilder stets ein in sich abgerundetes Ganzes bildet.

Bürkel war ein Künstler von der seltensten Gewissenhaftigkeit: er erlaubte sich weder in Komposition noch Ausführung jenes Leichtnehmen, hinter dem nicht selten große Talente den Mangel an Fleiß zu verstecken suchen. Ein aufrichtiger Bewunderer des Genie's, war er auf die Genialität, welche sich heute so gerne angeräuchert sieht, sehr übel zu sprechen. In Sachen der Kunst, und zwar nicht blos in seinem speziellen Fache, ein feiner Kenner, nahm er ebenso wenig Anstand, Tadel wie Lob auszusprechen, unbekümmert darum, ob er damit anstoße.

Mit der neuen, aus Belgien und Frankreich zu uns herüber gekommenen Richtung konnte er sich nicht befreunden; sie stand in zu grellem Kontraste mit seinem soliden, innerlich gefesteten Wesen, das allem Virtuosenthume grundsätzlich abgeneigt war. Ihm, dem es mit seiner Kunst so heiliger Ernst war, mußte dieses Haschen nach Effekt, nach blendendem Schein bei innerer Hohlheit, dieses Kokettiren mit Wahrheit, die doch nur den mehr oder minder entgeisteten Schein gab und geben konnte, in der Seele zuwider sein. Dabei war er aber keineswegs so einseitig, und für das Hergebrachte blind eingenommen, daß er nicht auch für die Fehler desselben ein scharfes Auge gehabt und bisweilen sein aufrichtiges Bedauern ausgesprochen hätte, daß es ihm in seinen vorgerückten Lebensjahren nicht mehr möglich wäre, Manches sich anzueignen, was ihm an den Neueren gut und annehmbar schien.

Es gibt wohl wenige Künstler, welche eine so staunenswerthe Produktionskraft besitzen und mit derselben einen so nachhaltigen Fleiß verbinden, wie Bürkel. Man weiß, daß er eine ungewöhnliche Anzahl von Werken in alle Welt versandte, so daß kaum eine öffentliche oder Privatsammlung existirt, die nicht wenigstens eines derselben aufzuweisen hätte, und doch könnte man eben nicht sagen, daß er sonderlich leicht oder rasch arbeitete. Der ursprüngliche Entwurf erlitt in der Regel unter dem Einfluß reiflicher Erwägungen mehr als eine Abänderung, bis er sich mit dem Erreichten zufrieden gab. Und war endlich die Komposition abgerundet, so nahm die sorgfältige Durchbildung mit spitzem Pinsel wieder viel Zeit in Anspruch. Aber selbst dann stellte er die eine oder andre Arbeit wieder zurück, weil sie seinen Wünschen nicht entsprach.

Ein recht klares Bild seines rastlosen, unermüdeten Strebens gewährte sein künstlerischer Nachlaß. Da standen hohe Schränke mit hundert und wieder hundert der Vollendung mehr oder minder nahe gerückten Bildern und zahlreichen Portefeuilles voll Studien, mit dem Stift und der Feder gezeichnet, mit Wasser-Farbe angetuscht, in Oel gemalt, alle sauber aufgeklebt und in einer Weise systematisch geordnet, welche es dem Künstler möglich machte, das Gewünschte jeden Augenblick mit Leichtigkeit aufzufinden. Und welche Fülle von Objekten und schätzbaren Motiven ging da vor uns vorüber von der Distel am Wege bis zu prächtigen Luftstudien, vom Hut des Pifferari und der Joppe des Tyrolers bis zum kleinsten Detail des Hausraths, von der Tannreiser-Hütte des Köhlers bis zu den Trümmern der Kaiserpaläste am Palatin, von dem seichten Wässerchen, das jeden Kiesel durchblicken läßt, bis zur Brandung der See, der tausend und abertausend Menschen- und Thiergestalten nicht zu gedenken, die er mit Stift und Pinsel festgehalten!

Bürkel's in den letzten Jahren von einem schmerzlichen Gichtleiden stark angegriffene

Digitized by Google

Geſundheit vermochte kaum vorübergehende Unterbrechungen ſeiner Thätigkeit herbeizuführen. Tag für Tag ſaß er von früher Morgenſtunde bis zum ſpäten Abend vor ſeiner Staffelei auf einem liebgewonnenen alten Stuhle, der weniger ausdauernd als ſein Eigenthümer mit eiſernen Klammern und Bändern nothdürftig zuſammengehalten werden mußte. Er hatte ſich an das alte Stück Hausrath, ſo unbequem es jedem andern geweſen wäre, der Art gewöhnt, daß er es nicht mehr entbehren zu können glaubte und ſeiner Gattin immer hartnäckig Oppoſition machte, wenn ſie es durch ein beſſeres und eleganteres erſetzen wollte. Es war mit ihm alt geworden und ſie wollten bis zum Ende beiſammen bleiben, wie er mir einmal ſcherzend bemerkte.

Wer Bürkel nicht genauer kannte, mochte wohl von ſeinem bisweilen rauhen Weſen getäuſcht werden. Wer dagegen viel mit ihm verkehrte, dem erſchloß er oft, aber ſichtlich ohne es ſo recht eigentlich zu wollen, eine Tiefe des Gemüthes und Seelenlebens, in welcher der Grund zu erkennen war, dem ſein allezeit harmloſer Humor entquoll. Zu den Freunden, die ſein inneres Weſen begriffen, zählte auch Adalbert Stifter, der ſinnige Naturfreund und tiefe Kenner des menſchlichen Herzens, der ihn hoch ſchätzte und mit treuer Anhänglichkeit zugethan war, wie zahlreiche Briefe des Dichters an den Maler beweiſen, der ja auch ein Dichter war, wie jeder wirkliche Künſtler.

Bürkel erfreute ſich der Auszeichnung, von den Akademien zu Dresden, München und Wien als Ehrenmitglied aufgenommen zu werden.

Wie ein Held ſtarb er auf dem Schlachtfelde. Noch ein paar Tage vor ſeinem Heimgange ſaß er, wenn auch ſchon todtmüde, vor ſeiner Staffelei, und ſelbſt am letzten Tage ſchien er in erhobener Hand den Pinſel zu führen.

E. A. R.

Digitized by Google

Zur Rembrandt-Literatur.

Von W. Bode.

Mit Abbildungen.

Wie die Geſchichte der bildenden Künſte im Allgemeinen, ſo hat auch die Geſchichte der Malerei ſich den Weg zu einer ſelbſtändigen Wiſſenſchaft durch die Kritik der einzelnen Kunſtwerke und ihrer Meiſter zu bahnen geſucht. Dieſes Stadium der Monographien, in welchem die junge Wiſſenſchaft im Weſentlichen auch heute noch ſteht, hat uns eine Reihe von Arbeiten über die bedeutendſten Meiſter aller Schulen geliefert. Haben dieſelben auch dann ſchon einen großen Werth, wenn ſie ſich ausſchließlich mit einer Aufklärung der Lebensverhältniſſe des betreffenden Meiſters oder mit einer kritiſchen Betrachtung ſeiner Werke beſchäftigen, ſo erlangen ſie doch eine bleibende Bedeutung, werden zu einem Stücke der allgemeinen Kunſtgeſchichte erſt dann, wenn ſie ihren Meiſter in dem Zuſammenhange, in der Wechſelwirkung zu ſeiner Zeit, in ſeiner nationalen, ſeiner allgemeinen kulturhiſtoriſchen Bedeutung darzuſtellen wiſſen. An ſolchen Monographien iſt die Kunſtgeſchichte noch immer nicht reich genug; und um ſo lebhafter müſſen wir daher ein Werk begrüßen, welches — wie Bosmaer's im Laufe des vorigen Jahres erſchienenes Werk: Rembrandt, sa vie et ses oeuvres — in dieſem Sinne einen bleibenden Beitrag zur Geſchichte der holländiſchen Kunſt liefert.

Die Literatur über Rembrandt iſt bereits zu einen ziemlichen Umfange gediehen. Für die Statiſtik der Gemälde des Meiſters hat der große Verehrer deſſelben, der engliſche Kunſthändler Smith in ſeinem Catalogue raisonné, (1829 — 40) den auch heute noch unentbehrlichen Grund gelegt, auf welchem Waagen's und beſonders Bürger's gründliche Forſchungen in völlig kritiſcher Weiſe weitergebaut haben. Ein ähnliches Verdienſt, wie Smith um die Gemälde, hat Bartſch ſich um die Radirungen und Stiche des Meiſters in ſeinem ausführlichen Kataloge derſelben erworben; auf ſeinen Schultern ſteht die Arbeit von Clauſſin und das neueſte Werk von Ch. Blanc*). Ueber die Lebensverhältniſſe unſeres Künſtlers haben zuerſt R. Elſevier's und beſonders Nieuvenhuys' und Scheltema's**) Forſchungen allmählich Licht verbreitet. Den Meiſter in ſeiner kulturhiſtoriſchen und äſthetiſchen Bedeutung zuerſt gewürdigt zu haben, iſt das Verdienſt von Koloff.

Bosmaer hat zunächſt die Aufgabe, alle dieſe von den verſchiedenſten Geſichtspunkten ausgehenden Forſchungen in ſelbſtändigem Geiſte zu einem Ganzen zuſammenzuordnen und dadurch dieſelben dem Publikum zugänglicher zu machen, im vollſten Maße erfüllt. Aber der Verfaſſer hat ſich ein höheres Ziel geſteckt als das eines bloßen Compilators. Er hat jene Arbeiten durch ſelbſtändige Forſchungen über die Lebensverhältniſſe wie über die Werke des Meiſters erweitert, die

*) L'oeuvre complet de Rembrandt. 2 Vols. Paris 1859. 1861.

**) Rembrandt, discours sur sa vie et son genie par le docteur Scheltema. Publié et annoté par W. Bürger. Paris 1866.

Digitized by Google

ältern Quellen zur Beurtheilung des Künstlers zuerst so vollständig wie möglich zusammengestellt und auf ihre Glaubwürdigkeit geprüft, endlich und vor Allem hat er zuerst versucht, Rembrandt in eingehender Weise als Kind seiner Zeit zu zeichnen, die Entwickelung der Kunst- und Kulturgeschichte, aus welcher er hervorging, und seine Rückwirkung auf dieselbe uns klar zu machen, die Verhältnisse, unter denen er lebte, und die Umgebung, in der er sich bewegte, zu beleuchten.

Dieß beweist schon der erste Theil des Werkes, welcher unter dem Titel: Rembrandt, ses précurseurs et ses années d'apprentissage schon im Jahre 1863 herausgekommen ist. Derselbe hat sich, wie schon der Titel zeigt, neben der biographischen Skizze von Rembrandt's Jugendzeit eine Charakterisirung der älteren holländischen Kunst zur Aufgabe gemacht. Diese kurze Uebersicht über die Entwicklung der holländischen Malerei bis auf Rembrandt ist ein Muster von klarer, durchdachter Darstellung; ihren Werth müssen wir aber um so höher anschlagen, als sie der erste und immer noch einzige Versuch einer systematischen Behandlung dieses Theiles der Kunstgeschichte ist, aus dem bisher nur immer die Wirksamkeit einzelner hervorragender Meister, besonders durch Bürger's Arbeiten, beleuchtet und gewürdigt wurde. Und doch ist — so viel mir bekannt — eine Benutzung oder nur eine nähere Berücksichtigung dieser Darstellung Vosmaer's bislang nicht erfolgt. Ich glaube deßhalb die Gelegenheit benutzen zu dürfen, um hier in aller Kürze wenigstens den Gedankengang dieses Werkes zu skizziren.

Die Malerei, die Kunst der Neuzeit — so etwa deducirt der Verfasser — umfaßt das gesammte Leben der Natur und der Menschheit. Ihre freie Entwicklung beginnt jedoch erst da, wo sie sich von den religiösen Banden befreit; und dies geschieht mit Lucas van Leyden, indem dieser zuerst religiöse Motive zu Vorgängen des gewöhnlichen Alltagslebens macht. Richtiger hätte der Verfasser wohl gesagt: die Befreiung der Kunst von den Banden der Kirche, nicht der Religion. Dann würde er auch als die Begründer dieser neuen Auffassungsweise bereits die Brüder van Eyck erkannt haben, die Eckſteine der modernen Kunst, denen sich die Natur zuerst in ihrer ganzen Weite und Fülle erschließt. Schon in der Schule der van Eyck beginnt der Gegensatz des Flamändischen und Holländischen sich zu entwickeln, macht sich das malerische Princip der holländischen Schule geltend, welches der Verfasser in der „Harmonie der Farben, im Helldunkel, im Reichthum und in der Tiefe des Kolorits, in der Ausbildung der Luftperspektive und der Betonung des Individuellen" erblickt. Bei Lucas van Leyden und Scorel tritt jener Gegensatz stärker hervor; — eine selbständige nationale Kunst, deren Entwicklungsgang von der flamändischen verschieden, ja ihr vielfach geradezu entgegengesetzt ist, entwickelt sich jedoch erst durch jenen großartigen Kampf der Generalstaaten für ihre politische und religiöse Freiheit. Etwa seit dem Jahre 1609, dem Jahre des Waffenstillstandes, der diesem Kampfe faktisch — wenn auch nicht der Form und dem Wortlaute nach — durch die völlige Selbständigkeit Holland's ein Ende machte, können wir von einer ächt holländischen Malerei reden, deren erste Blüthezeit wir etwa bis zum Jahre 1640 rechnen dürfen, in welchem Jahre Rembrandt's Einfluß auf die gesammte holländische Malerei vollendet und damit eine neue Richtung derselben angebahnt ist.

Der Verfasser unterscheidet in dieser Epoche zwei neben einander bestehende und im bewußten Gegensatze arbeitende Richtungen: eine nationale, bereits auf L. van Leyden fußende, und eine unter italienischem Einflusse gebildete Richtung, welche in Scorel ihren ersten Meister hat. Die Letztere hat ihre Hauptvertreter in C. van Haarlem und später in A. Bloemart, welcher in Utrecht die meisten geistesverwandten Maler um sich versammelte. So wenig uns die manierirte Auffassung und Form dieser Meister ansprechen kann, so darf man sie doch wohl nicht in dem Maße als ein fremdes Erzeugniß inmitten ihres Landes ansehen, wie der Verfasser dies zu thun scheint; sie haben vielmehr in dem eigenthümlichen Gange, den die Renaissance in den Niederlanden und speciell in Holland genommen hatte, ihren Grund, und nur daraus erklärt es sich, daß gerade diese Richtung von den Zeitgenossen als die wahrhaft historische angesehen und gepriesen wurde, daß sie sich selbst neben Rembrandt behauptete und noch vor dem Tode des großen Meisters die holländische Kunst wieder in ihre Bande zwängte und ihrem raschen Untergange entgegenführte.

Die nationale oder volksthümliche Richtung, erwachsen im Kampfe für die Freiheit des Vaterlandes und der Religion und gehoben durch die Begeisterung für denselben, setzt sich dagegen über alle

Digitized by Google

akademiſchen Schranken des Stoffes und der Behandlung hinweg; ihr iſt Nichts zu unbedeutend, um es maleriſch wiederzugeben. Der Landſchaft prägt ſie den Charakter des heimathlichen Landes auf und weiſt ſie ſo erſt in ihr eigentliches Feld; die Genremalerei entwickelt ſie, indem ſie uns die Sitten und Gewohnheiten des Volkes, das Leben und Treiben deſſelben ſchildert, während wir ſeine ausgeprägte Individualität, ſeine wahrhaft hiſtoriſche Bedeutung durch die Portraitmalerei kennen lernen. Jene zahlloſen „Doelen- und Regenten-ſtukken", jene zwangloſen Verſammlungen der freien Bürger zu ernſten Berathungen oder zu heiteren Vergnügungen laſſen uns einen tieferen Blick in die weltgeſchichtliche Bedeutung und Entwicklung dieſes Volkes thun, als es die Bilder aller ihrer ſiegreichen Schlachten zu Waſſer und zu Lande vermöchten! Und dieſer Ungebundenheit in der Wahl des Stoffes entſpricht die Freiheit der Behandlung. Starre akademiſche Dogmen ſind dieſen Meiſtern unbekannt; ſie wollen charakteriſtiſch und maleriſch ſein, und deßhalb ſind ihnen alle Mittel recht, durch welche ſie dieſes Ziel erreichen. So entwickelt ſich in dem Wetteifer der Städte Haarlem, Delft, Leyden, Haag und Amſterdam eine reiche und vielſeitige Blüthe der Malerei, welche neben der folgenden Glanzperiode der holländiſchen Kunſt, der ſie an Produktivität kaum nachſteht, nicht nur eine vorbereitende, ſondern eine ſelbſtändige nationale Bedeutung hat, — ja, die in Meiſtern wie Franz Hals, wie Adriaen Brouwer — denn auch dieſer gehört nach meiner Auffaſſung jener erſten großen Epoche an, — für alle Zeiten gearbeitet hat.

Neben dieſer, in ihrer ſchrankenloſen Ungebundenheit in Stoff und Machwerk oft über das Maß hinausgehenden Schule, welche, in der Wiedergabe des Charakteriſtiſchen freilich unübertroffen, doch Mangel leidet an einer gemüthvollen Auffaſſung, ſowie meiſt auch an ſtylvoller Kompoſition, entwickelt ſich in einem glücklichen und nothwendigen Gegenſatze eine eigenthümliche Richtung der holländiſchen Malerei fern von Holland, fern von den Kampfplätzen des Vaterlandes, im Mittelpunkte der italieniſchen Kunſt, in Rom. Durchaus verſchieden von jener oben beſprochenen italieniſirenden Manier eines Bloemart und Genoſſen, iſt ſie freilich durch die Berührung mit der Kunſt des Südens geweckt, ſteht jedoch als eine fremde Kolonie innerhalb dieſer Kunſtwelt da, die ſogar von ihrem Einfluße nicht unberührt blieb. Der große Meiſter und Mittelpunkt dieſer Schule iſt nach meiner Ueberzeugung Adam Elzheimer, ein Deutſcher, welcher die gemüthvolle Innerlichkeit Dürer's in eigenthümlicher Weiſe weiter entwickelt und auf dem Felde des germaniſchen Geiſtes die Saat dort ausſtreut, wo ſie allein zu neuer Blüthe aufgehen konnte und ſollte. Seiner ſinnigen Auffaſſung entſpricht ſchon die äußere Form, die außerordentliche Kleinheit ſeiner Bilder; zur Erreichung ſeines künſtleriſchen Endziels hat Elzheimer ſeine bibliſchen und mythologiſchen Gegenſtände in den Kreis ſeiner Zeit, in die ihn umgebende Landſchaft gezogen; ſeiner Auffaſſung entſpricht die Kompoſition, die Wahl ſeiner Koſtüme, ſeine einheitliche Beleuchtung, ſein Helldunkel. Auf ſolche Weiſe gelang es ihm, dem Beſchauer ſeine Gegenſtände nahe zu rücken, deſſen ganze Sympathie für dieſelben zu erwecken. Elzheimer's „neue Art zu malen", welche ganz Rom entzückte, nur ihn allein nicht befriedigte, brachten die zahlreichen Schüler und Nachahmer, welche ſich in Rom um ihn ſchaarten, nach Holland, ſo beſonders Poelenburg, Uytenbroek und L. Bramer, den man mit Unrecht Rembrandt's Schüler nennt, J. Pinas, P. Laſtman, Rembrandt's Lehrer, und Goudt, Rembrandt's großer Vorgänger in der Radirkunſt. Wenn Rembrandt ſo den Einfluß Elzheimer's nur auf indirektem Wege erhielt, hat er doch den Geiſt ſeiner Werke weit tiefer ergriffen als jene Schüler; was Elzheimer erſtrebte, finden wir in Rembrandt's Werken erreicht und übertroffen.

Nachdem uns der Verfaſſer ſo an den Zeitpunkt geleitet hat, in welchem Rembrandt erſcheinen konnte, erſcheinen mußte, begleitet er uns in Rembrandt's Geburtsſtadt Leyden, in das Haus, wo er das Licht der Welt erblickte, in die Familie, der er das Leben verdankte. Er ſtellt zuſammen, was über ſeine Jugend bekannt iſt, giebt uns eine genaue Charakteriſtik ſeiner Lehrer, van Swanenburch und P. Laſtman, und eine Ueberſicht über Rembrandt's erſte ſelbſtändige Zeit während ſeines Aufenthaltes in Leyden. Mit dem Jahre 1630, in welchem der Meiſter mit ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam in die Mitte der holländiſchen Kunſt hineintritt und bald zu ihrem Mittelpunkte wird, beginnt Bosmaer ſeinen zweiten Theil: „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres."

In dieſer Darſtellung von dem Leben und Wirken des großen Meiſters wird auch der vertrauteſte Freund und Kenner deſſelben eine reiche Auswahl neuen Stoffes finden, während ihm Altes unter

Digitized by Google

neuen Geſichtspunkten vorgeführt wird. Bosmaer hat ſeine Darſtellung nicht getrennt: nicht zunächſt einen Abriß des Lebens, dann eine Beſchreibung und Kritik der Werke gegeben. Wir verfolgen den Meiſter vielmehr von Stufe zu Stufe. Der Verfaſſer läßt uns in ſeine Häuslichkeit, in den Verkehr mit ſeinen Freunden hineinblicken und führt uns gleichzeitig in ſeine Werkſtatt. So entrollt ſich allmählich ſein Lebenslauf wie ſeine Thätigkeit vor unſeren Blicken. Werden wir dieſe Anordnung ſchon aus dem allgemeinen Geſichtspunkte billigen, daß die Werke des Meiſters ja nur der Spiegel des Menſchen ſind, ſo erſcheint ſie uns gerade für Rembrandt doppelt glücklich. Denn wie der Meiſter auf der einen Seite ganz aufging in ſeiner Kunſt, wie er ſo ſtolz auf dieſelbe war, daß er nach Baldinucci's Erzählung in den Auktionen auf Bilder berühmter Meiſter ſofort die höchſten Preiſe bot, damit das Publikum den wahren Werth der Künſtler nicht unterſchätze, ſo tritt uns auf der anderen Seite bei keinem Künſtler in gleichem Maße die eigene Perſon, ſeine Stimmung, ſeine Umgebung in ſeinen Werken entgegen. Kennt man doch einige dreißig Selbſtporträts des Meiſters und etwa eine gleiche Zahl eigener Bildniſſe unter ſeinen Radirungen! Wie oft tritt uns die ehrwürdige Geſtalt ſeiner Mutter, treten uns die heiteren, liebenswürdigen Züge ſeiner erſten Frau, der Saskia van Ulenburgh, in Bildniſſen wie in den Kompoſitionen des Meiſters entgegen! Und ein Gleiches wird ſich auch für die ſpätere Zeit des Meiſters herausſtellen, wenn erſt der Schleier, welcher noch für uns über dieſen Jahren ruht, gelüftet ſein wird.

Auch in der Beſprechung der Werke trennt Bosmaer nicht nach Gemälden, nach Radirungen, nach Zeichnungen, ſondern nimmt ſie nach der Zeit ihrer Entſtehung und damit auch in ihrer wechſelſeitigen Beziehung und Bedeutung durch, eine Betrachtungsweiſe, welche, wie ſie für eine Kritik der Werke durchaus erforderlich iſt, auch allein uns ein vollſtändiges Bild des Künſtlers auf jeder Entwicklungsſtufe zu geben vermag. Dem Verfaſſer war für die Gemälde bereits durch uns umfaſſende, wenn auch noch wenig kritiſche Sammelwerk von Smith, durch Waagen's periegetiſche Werke, namentlich aber durch Bürger's in den Zeitſchriften über Kunſt und in ſeinen ſonſtigen Schriften zerſtreute Abhandlungen über Rembrandt ſehr weſentlich vorgearbeitet; jedoch fehlte bisher noch eine vollſtändige Zuſammenſtellung der Gemälde des Meiſters nach ihrer Entſtehungszeit. Für die Radirungen wie für die Zeichnungen iſt Bosmaer's Behandlung dagegen der erſte dankenswerthe Verſuch dieſer Art, deſſen wichtigen Ergebniſſen die allgemeine Anerkennung nicht fehlen wird. Es iſt hier nicht der Platz, um über einzelne Beſtimmungen zu diskutiren. Doch möchte ich in Bezug auf die Zeichnungen des Meiſters bemerken, daß für eine Beſtimmung der Behandlungsweiſe wie der Entſtehungszeit derſelben leider das Material noch gar zu wenig geſichtet iſt, da ſelbſt in den bedeutendſten öffentlichen Sammlungen die ächten Zeichnungen von den zahlloſen Schularbeiten, Kopien und modernen Fälſchungen noch nicht genügend geſondert worden ſind; dazu kommt, daß die Bezeichnungen und Daten auch auf den ächten Zeichnungen meiſt gefälſcht ſind, ſo daß wir in Bezug auf die Entſtehung derſelben im Weſentlichen auf die Uebereinſtimmung mit Gemälden des Meiſters angewieſen ſind; aber gerade bei dieſen iſt es beſonders ſchwer, zu unterſcheiden, ob wir eine Originalſkizze oder die Kopie eines Schülers vor uns haben. Ich glaube, daß Herr Bosmaer in dieſer Beziehung ſein nach Gegenſtänden angeordnetes Verzeichniß von Zeichnungen aus ihm bekannten Sammlungen, welches er ſeinem Buche angeſchloſſen hat, noch nicht ſtreng genug geſichtet hat. So vermag ich in der Sammlung des Berliner Kupferſtichkabinets, aus welcher der Verfaſſer einige zwanzig Originalzeichnungen aufführt, außer der höchſt intereſſanten Kopie nach Lionardo's Abendmahl und der reizenden Zeichnung der Saskia als Braut kaum ein zweifellos ächtes Blatt weiter zu entdecken. Neben den vom Verfaſſer angeführten Sammlungen möchte ich hier noch auf folgende hinweiſen: die Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien, die bedeutendſte für unſern Meiſter, das Städel'ſche Muſeum zu Frankfurt, das Muſeum zu Braunſchweig und die Münchener Sammlung von Handzeichnungen, und unter den Privatſammlungen die der Königin Marie zu Dresden, des Herrn Dräſsler zu Wien und des Herrn Hausmann zu Hannover.

Indem Bosmaer die einzelnen Perioden in der Entwicklungsgeſchichte des Meiſters durchgeht, beſpricht er zugleich auch den Kreis der Schüler, welche ſich in den verſchiedenen Epochen um den Meiſter verſammelten, und charakteriſirt ſie im Verhältniß zu ihrem Lehrer und in ihren Werken, falls ſolche noch auf uns gekommen ſind, was leider bei einer ganzen Reihe ſeiner Schüler nicht der Fall iſt.

Digitized by Google

Zum Schluſſe giebt uns der Verfaſſer noch einmal das volle Geſammtbild des Meiſters und zwar zunächſt in den Augen ſeiner Zeitgenoſſen. Bosmaer hat in dieſem beſonders intereſſanten Kapitel ſeine Vertrautheit mit der geſammten alten Literatur Hollands noch deutlicher dokumentirt als im übrigen Werke, indem er Alles, was irgendwie auf Rembrandt Bezug hat, herangezogen und dieſe Urtheile ihrem kritiſchen Werth nach unter einander verglichen und geſichtet hat. Manchen wird es hier vielleicht überraſchen, zu ſehen, wie ſelbſt die Zeitgenoſſen, die eigenen Schüler (wie S. van Hoogſtraeten) dem großen Meiſter ſelten volle Gerechtigkeit angedeihen laſſen, ihn niemals in ſeiner ganzen Bedeutung würdigen. Es iſt dies ein intereſſanter Beweis der hohen, aber kurzen Blüthe der holländiſchen Kultur, ein Beweis auch dafür, daß Rembrandt, die bedeutendſte Erſcheinung in der Kunſt- und Kulturgeſchichte Hollands, über dieſelbe hinausgeht und von wahrhaft internationaler Bedeutung iſt. Das Verhältniß des Meiſters zu ſeinen Kunſtgenoſſen, ſeinen Landsleuten und Zeitgenoſſen kann nicht beſſer charakteriſirt werden als durch die Worte von G. Laireſſe über Rembrandt: „Die Malerei Rembrandt's iſt nicht abſolut ſchlecht zu nennen. — Es giebt ſogar Leute, welche behaupten, er ſei Meiſter geweſen in Allem, was in der Kunſt darſtellbar iſt, und er habe die größten Meiſter übertroffen in der Nachahmung der Natur, in der Kraft des Kolorits, in der Pracht der Beleuchtung, in dem Reiz der Farbenharmonie und in der Erhabenheit und Eigenthümlichkeit ſeiner Gedanken. Ich bin aber anderer Anſicht, obgleich ich nicht leugnen will, daß es eine Zeit gab, wo ich für dieſe Art der Malerei eine Vorliebe hatte; aber ich habe meinen Irrthum und ſeine Manier zu malen abgeſchworen, die nur auf grillenhaften Hirngeſpinnſten baſirt." Aber ſchon als Laireſſe, unter den Manieriſten vielleicht der Meiſter der hohlſten Phraſe, dieſe Worte niederſchrieb, ſchon ein Menſchenalter nach Rembrandt's Tode begannen ſeine Werke bereits wieder im Werthe und in der Achtung zu ſteigen, wenn auch zunächſt nur auf Grund ihrer maleriſchen Wirkung und des Gefallens an dem, was dieſer dem Meiſter innerlich ſo fern ſtehenden Zeit als phantaſtiſches Weſen erſcheinen mußte. Seine äſthetiſche, ſeine kulturhiſtoriſche Bedeutung zu würdigen, war dagegen erſt der neueſten Zeit vorbehalten; es iſt dieß das Verdienſt von Koloff, deſſen Abhandlung in Raumer's „Hiſtoriſchem Taſchenbuch" (1854 S. 401 ff.) in dieſer Beziehung muſtergültig bleiben wird, auch wenn neue Entdeckungen die Lebensverhältniſſe des Meiſters, wie es zu hoffen iſt, immer mehr und mehr aufhellen werden.

Ein ſolches näheres Eingehen auf Rembrandt's äſthetiſche Bedeutung im Anſchluß und nach dem Muſter von Koloff hätten wir auch für die Schlußbetrachtungen Bosmaer's über Rembrandt als Künſtler gewünſcht. Wie derſelbe zunächſt mit Begeiſterung, aber ohne phantaſtiſche Schwärmerei, völlig kritiſch den Menſchen im Meiſter geſchildert hat, ſo würdigt er auch den Künſtler ſeiner eigenthümlichen Auffaſſung und Behandlung nach in derſelben klaren und vielſeitigen Weiſe. Aber er ſkizzirt mehr, als er ausführt, namentlich da, wo es gilt, den Meiſter innerhalb der Kultur ſeines Landes und ſeiner Zeit zu kennzeichnen. Er weiß den Künſtler nur dem Shakeſpeare zu vergleichen, wie den Menſchen nur dem Michelangelo; aber dieſen ſo höchſt intereſſanten Vergleich durchzuführen bleibt er uns leider ebenſo gut ſchuldig, wie alle Schriftſteller, die ihn bisher gebraucht haben. Scheute der Verfaſſer vielleicht überhaupt äſthetiſche Deduktionen, die uns Deutſchen Bedürfniß ſind und bleiben werden, wenn auch andere Nationen die Früchte derſelben beſpötteln mögen? Nach den kurzen aber geiſtreichen Blicken, welche uns Bosmaer an verſchiedenen Stellen ſeines Werkes in die kulturhiſtoriſche und beſonders in die literariſche Bewegung Hollands im XVII. Jahrhundert thun läßt, wäre er gerade der Mann dazu geweſen, uns wie in die Entwicklung der holländiſchen Literatur ſo in die der Kunſt des Landes einzuführen, Beider Verhältniß zu beleuchten, Rembrandt's Stellung innerhalb dieſer Kultur, ſeine Bedeutung über dieſelbe hinaus und damit ſeine Verwandtſchaft mit Shakeſpeare näher zu präciſiren, und die Berührungspunkte dieſer beiden großen Geiſter hervorzuheben, die — in der Zeit nicht weit von einander entfernt — die Höhepunkte in der Entwicklung zweier benachbarter und verwandter Nationen bilden, welche nach harten Kämpfen im Innern religiöſe und politiſche Freiheit, nach Außen die Herrſchaft auf dem Meere und damit die Stellung einer Weltmacht ſich errungen hatten, in deren nationaler Verſchiedenheit es aber eben begründet lag, daß die eine Nation ihre politiſchen Erfolge auf dem Gebiete der Poeſie, die andere auf dem der Malerei künſtleriſch wiederſpiegelte!

Digitized by Google

Als ein recht umfangreicher Anhang iſt dem Werke außer den bedeutendſten auf Rembrandt's Lebensverhältniſſe bezüglichen Dokumenten, die wörtlich abgedruckt ſind, ein Katalog der Werke des Meiſters, ſeiner Gemälde, Radirungen und Zeichnungen, beigegeben. Auch hier iſt die Entſtehungszeit der Werke als Eintheilungsgrund genommen. Ich will nicht entſcheiden, ob der Verfaſſer, nachdem er der ausführlichen Beſprechung der Werke dieſe chronologiſche Anordnung gegeben hatte, dieſelbe auch hier mit Recht beibehalten durfte, oder ob er dieſem Kataloge vielleicht beſſer eine topographiſche oder gegenſtändliche Eintheilung zu Grunde gelegt hätte. Ich glaube, der Verfaſſer hat das Richtige getroffen; jedenfalls hätte er aber daneben eine topographiſche Aufzählung der Werke — wenn auch nur in aller Kürze — ſich nicht erſparen dürfen. Ein derartiger Katalog hat ſchon als ſolcher große Annehmlichkeit; er würde aber zugleich auch für das Werk das paſſendſte Regiſter ſein, welches ſo demſelben gänzlich fehlt, wodurch die Benutzung leider ſehr erſchwert wird.

Was den Inhalt des Kataloges betrifft, ſo iſt derſelbe mit ganz außerordentlichem Fleiße ausgearbeitet. Ueber Gegenſtand, Größe, Bezeichnung und Lebensgeſchichte der Gemälde, meiſt auch über die beſſeren Reproduktionen nach denſelben iſt die genaueſte Auskunft gegeben. Leider aber hat ſich der Verfaſſer bei aller Ausführlichkeit im Einzelnen nicht möglichſte Vollſtändigkeit zum Zwecke gemacht. Er konnte ſich freilich nicht allein auf die Bilder beſchränken, welche er ſelbſt geſehen hat; denn — wie uns Bosmaer ſelbſt in der Vorrede ſagt — ſind ihm die Schätze Englands, der Sammlungen in Petersburg, Wien und Süddeutſchland, alſo etwa die Hälfte der noch erhaltenen Werke des Meiſters nicht aus eigener Anſchauung bekannt. Er hat ſich deßhalb für die Gemälde dieſer Sammlungen auf Gewährsmänner verlaſſen müſſen, namentlich auf Waagen. Warum hat aber der Verfaſſer dieſe Gewährsmänner nur zum Theil benutzt? Warum erwähnt derſelbe nach Waagen's Autorität in Petersburg nur 21 Gemälde des Meiſters, während Waagen allein die doppelte Zahl von ächten Bildern in der Sammlung der Ermitage aufzählt? Weßhalb finden wir aus den Wiener Sammlungen gar nur 4 Bilder erwähnt? Der Verfaſſer hat augenſcheinlich bei dieſer Auswahl faſt ausſchließlich die datirten Bilder in ſein Verzeichniß aufgenommen. Demnach iſt es ohne Zweifel die Schwierigkeit geweſen, die nicht datirten Bilder in ſeinem chronologiſch angelegten Kataloge unterzubringen, welche ihn zu dieſer Auswahl beſtimmt hat. Aber abgeſehen davon, daß gerade in Waagen's periegetiſchen Werken auch bei ſolchen nicht datirten Gemälden des Meiſters wenigſtens die ungefähre Zeit der Entſtehung derſelben faſt regelmäßig angegeben iſt, hätte ſich die Schwierigkeit ſehr leicht löſen laſſen, wenn der Verfaſſer ſich in der obengedachten Weiſe zu der Anfertigung eines topographiſchen Katalogs hätte entſchließen wollen. Erreichbarſte Vollſtändigkeit ſcheint mir für den Katalog einer Monographie, welche — wie die vorliegende — doch möglichſt abſchließend ſein will, ein Haupterforderniß zu ſein, wenn auch die unvermeidlichen Gewährsmänner nur mit Kritik und unter Reſerve gebraucht werden dürfen.

Freilich bleibt es bewunderungswürdig und iſt uns ein Zeichen von der Begeiſterung des Verfaſſers für den Meiſter und der liebevollen Sorgfalt im Studium der Bilder, welche ihm bekannt geworden ſind, daß dieſer Mangel einer vollſtändigeren Bekanntſchaft mit den Werken des Meiſters einen kaum bemerkbaren Einfluß auf die Beurtheilung der Werke Rembrandt's und ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit überhaupt geübt hat.

Ich will im Folgenden den Verſuch machen, Bosmaer's Verzeichniß der Gemälde Rembrandt's ſoweit ich Gelegenheit hatte, dieſelben eingehender zu ſtudiren, nach Möglichkeit zu vervollſtändigen oder auch nöthigenfalls meine etwa vom Verfaſſer abweichenden Anſichten über dieſelben auszuſprechen und zu motiviren. Namentlich werde ich mich beſtreben, von den in Deutſchland vorhandenen Gemälden, die faſt den dritten Theil der Werke des Meiſters ausmachen, eine vollſtändige und möglichſt kritiſche Ueberſicht zu geben; ich werde deßhalb auch ſolche Bilder deutſcher Galerien, in deren Beurtheilung und Beſtimmung ich ganz mit dem Verfaſſer übereinſtimme, wenigſtens kurz erwähnen.

In der folgenden Beſprechung werde ich — im Anſchluß an Bosmaer's Werk — die chronologiſche Ordnung im Allgemeinen befolgen.

Es iſt bereits eine ältere, namentlich durch Bürger ſanktionirte Sitte, Rembrandt's künſtleriſche Thätigkeit in drei Perioden einzutheilen, als deren bedeutſamſte Repräſentanten man die „Anatomie" im Haag vom Jahre 1632, die „Nachtwache" zu Amſterdam vom Jahre 1642 und die

Digitized by Google

„Staalmeesters" gleichfalls zu Amsterdam vom Jahre 1661 anzuführen pflegt; wir können sie die Perioden der Jugend, der vollen Manneskraft und des Alters nennen, wie man mit größerem oder geringerem Rechte die Schöpfungen der meisten Künstler einzutheilen pflegt.

Wenn wir für Rembrandt's Werke diese Eintheilung als Grundlage einer übersichtlichen Behandlung derselben billigen und beibehalten können, so müssen wir uns doch hüten, daraus voreilig allgemeine Schlüsse zu folgern oder die Scheidungslinien allzu scharf zu ziehen. Denn gerade bei Rembrandt, der von aller Manier so weit entfernt ist, bekundet — wie bei keinem zweiten Meister — fast jedes Werk eine neue Seite seiner Auffassung und Behandlung, einen weiteren Fortschritt.

Namentlich gilt dies für die Werke seiner ersten Periode, welche man mit dem Jahre 1638 abzuschließen pflegt. Wenn wir in den ersten Bildern noch deutlich den Einfluß seiner Lehrer, namentlich des P. Lastman verfolgen können, macht sich bald die freie Auffassung und Behandlung der großen Porträtmaler der Zeit: eines Thomas de Keyser, eines Jan von Ravesteyn, eines Franz Hals auch in den Bildnissen Rembrandt's geltend. Aber diese Einwirkungen von Außen sehen wir den Meister nach kurzer Zeit selbständig bewältigen und rasch darüber hinausschreiten. Die Abhängigkeit von seinem Lehrer und die jugendliche Befangenheit, freilich schon gepaart mit einem lebhaften Ringen nach Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit, spricht aus den wenigen Gemälden, welche uns aus der Zeit seines Aufenthaltes in seiner Vaterstadt Leyden erhalten sind. Dahin gehört zunächst „Paulus im Gefängnisse" vom Jahre 1627, das erste bekannte Bild des Meisters, welches aus der Gal. Schönborn (Pommersfelden) in die Kunsthalle zu Stuttgart übergegangen ist. Nur wenig später kann der „h. Hieronymus im Gebet" in der Galerie Suermondt entstanden sein, welchen Vosmaer in das Jahr 1630 setzt. Dieser Zeit verdankt auch eine Reihe von Studienköpfen ihre Entstehung, die Vosmaer erst in die Jahre 1630 und 1633 verlegt. Sie stellen offenbar den jugendlichen Künstler selbst vor, — Köpfe in kleinem Format, ausschließlich zum Zwecke des Studiums angefertigt. Roh in der Zeichnung, grell im Licht und schwarz in den Schatten, machen sie einen wenig erfreulichen Eindruck, aber um so interessanter sind sie uns dadurch, daß sie uns den Meister bereits lebhaft mit dem Problem einer einheitlichen Beleuchtung beschäftigt zeigen, dessen Lösung ihm bald — wie keinem anderen Meister — gelingen sollte. Der eine dieser Studienköpfe befindet sich in der Galerie zu Kassel (No. 361), ein zweiter in der Galerie zu Gotha (IV, No. 5) mit dem Monogramm und der fast zerstörten Jahreszahl 1629 bezeichnet, endlich ein dritter im Museum des Haag (No. 120). Unter Rembrandt's Radirungen finden wir gleichfalls eine Reihe von ganz verwandten Selbstbildnissen aus den Jahren 1628—1631, die aus demselben Bestreben hervorgegangen sind und in ihrer Behandlung deutlich den Einfluß der radirten Blätter eines D. Hals, P. Quast u. A. dokumentiren.

Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam im Jahre 1630, ein Schritt, welchen der Meister gewiß im Vertrauen auf sein Kunstvermögen that und thun konnte, hat einen raschen Fortschritt in seinen Werken zur Folge. Die oben besprochenen Jugendarbeiten: jene wilden Studienköpfe wie jene Einzelfiguren sind noch von harter, wenn auch genialer Ausführung und geringem Farbenreiz. Wie großartig, wie selbständig erscheint der Meister dagegen schon in seiner „Darstellung im Tempel" vom Jahre 1631 (Museum des Haag), der ersten figurenreichen Komposition des Meisters und zugleich einer der bekanntesten und gefeiertsten! Jene Einzelfiguren, die bald als Philosophen, als Gelehrte oder als Heilige in den Galeriekatalogen bezeichnet sind, spielen freilich noch eine Zeit lang eine Rolle unter des Meisters Werken; jedoch sind sie jetzt weniger um ihrer selbst willen da, sondern entweder als Staffage für ein in magischem Helldunkel gehaltenes Interieur gewählt, — wie die beiden „Philosophen" im Louvre vom Jahre 1633, — oder zu einem Genrebilde verarbeitet, wie uns dies der „Philosoph" der Braunschweiger Galerie (No. 519) in der sehr gelungenen Radirung Unger's vergegenwärtigt. Vosmaer setzt die Entstehung dieses kleinen Bildes in das Jahr 1645; aber die Behandlung weist durchaus auf diese frühe Zeit des Meisters hin, damit scheint auch die leider sehr beschädigte Bezeichnung und Datirung übereinzustimmen, die ich 1633 gelesen habe. Hierher gehört auch noch ein Bild der Stockholmer Galerie, eines „h. Anastasius", welches der Katalog als mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1631 versehen angiebt, — vielleicht das Bild, welches Vosmaer ohne Angabe des Ortes beim Jahre 1632 erwähnt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die internationale Kunstausstellung in München.

IV.

Plastik.

(Schluß.)

Mit Abbildungen.

Die Mailänder Schule macht der römischen nahezu den Rang streitig und ist dieser an Vorzügen wie an Gebrechen so ähnlich, daß man sie kaum trennen sollte. Fraccaroli zeigt in seinem verwundeten Achill, einem Paradestück jungmännlicher Schönheit die ganze verweichlichte Glätte Canova's verbunden mit empfindlicher akademischer Selbstzufriedenheit, während man in seiner Eva eine Venus mit englischen Locken erkennt, in richtiger Würdigung des englischen Marktes, der aus verkehrter Prüderie bekanntlich Even für die „unanständigen" Venuse substituirt hat. Magni's Sokratesstatue entspricht den an diesen Mann gestellten Anforderungen in keiner Weise; es ist ein Sokrates vom Theater, ohne alle innere Wahrheit; der einfache, drapirungslose Mantel genügt daher so wenig, wie die bekannte Maske: der erstere ist ebenso wenig bewegt, wie die letztere durchgeistigt. Mehr entspricht dem italienischen Vermögen der „Frühling", den Argenti in einem tänzelnden reizenden Backfisch jedenfalls gelungener giebt, als Croff seine Diana, deren fad-lächelndes Gesicht zur vorzugsweisen Betrachtung ihres Windhundes drängt. Zwei sich in der Quelle spiegelnde Sylvien von Ritter Barzaghi und Biella sind geziert graziös, und deshalb mehr als die sonstige kalte Formenschönheit; dafür erscheint die erstere, mit einer Hand eine Rose an das Haar, mit der anderen Blumen im herabgesunkenen Hemd haltend, geradezu als eine Kokette vom Scheitel bis zum Hacken, während die letztere etwas mehr natürliche Anmuth besitzt. Von den zwei badenden Mädchen von Tantardini entschädigt das eine, in üppiger Schönheit leicht auf einen Felsen hingegossen, die Rechte vor der Sonne schützend über dem Kopf, für die Leerheit des ausdruckslosen Idealkopfes durch Körperschönheit, während bei dem zweiten auch das naturalistische, über den Arm gelegte Hemd und die Medaille mit dem durchstochenen Herzen nicht mit dem faden Alltagskopf und langen Haarnetz versöhnt. Auch die „Bescheidenheit" desselben Künstlers ist eine inhaltslose Formschönheit, während bei seinem „lesenden Mädchen" auf der Behandlung des Seidenstoffkleides, des Unterrocks und der geschlitzten Damastjacke der Schwerpunkt ruht. Sind aber alle diese Dinge, so weit sie nackt sind, reizend, so kann dieß wenigstens im anständigen Sinne nicht von dem merkwürdigerweise prämiirten „Traum der Unschuld" von Argenti gesagt werden, welcher ein nacktes Mädchen mit hinaufgezogenen Beinen (weil das Lager zu kurz) auf einem Bette liegend darstellt, eine kaum schön zu nennende Aktfigur, die als solche einen widerlich wahren und darum unanständigen Eindruck macht. Der Bachanten-Knabe von Somajni erhält seine zweifelhafte Bedeutung durch eine ihn fast erdrückende überhängende Rebe, an der er sich hält. Mittelmäßig ist Bernasconi's Ehebrecherin, deren biblischer Sinn sich nur durch die Zeichen im Sande kenntlich macht, besser Miglioretti's sterbender, aber für Leben und Sterben zu hohl liegender Abel, eine etwas schwindsüchtige Modellstudie, die für den Sohn des Stammvaters aller Menschen und jener Eva, die uns Cabanel als fähig, ein ganzes Menschengeschlecht zu erzeugen, gezeigt hat, weniger passend erscheint. Geringes Verständniß für Gestalten der germanischen Poesie zeigen Calvi's Hamlet und Ophelia, wie Tantardini's Faust und Gretchen, wenn sie auch alle technisch meisterhaft und vollendet sind. Calvi's Othellobüste aber ist ein gelungener Versuch, mit Kontrasten zu wirken, indem die dunkel geätzte Bronze durch die weißmarmorne Kopfumhüllung, wie das weiße Tuch in der Mohrenhand wirklich drastisch wirken. Wenn auch Othello hier nichts als ein Mohr im weißen

Digitized by Google

Burnus ist und das Ganze ziemlich stark nach dem Hautgout der späteren römischen Kaiserzeit für Zusammensetzung aus verschiedenfarbigen Materialien schmeckt, so bleibt es doch vereinzelt ein glücklicher Griff, und der Mohrenkopf würde auch durch seinen für italienische Arbeit ungewöhnlichen Ausdruck an und für sich wirken. — Das Genre wird durch die bekannte Scene von Giotto eröffnet, wie er, auf einem Steine Schafe zeichnend, von Cimabue gefunden wird, von Bernasconi, ein zwangloss komponirtes und gefälliges Werk. Galli's Bettlerin mit Knaben ist trotz allem Naturalismus trocken. Vom Kindergenre ist Miglioretti's „É morta," d. h. ein einen todten Vogel beweinendes Kind, sentimental und fade. Besser Pereda's erste Lektion, welche uns einen mit geöffnetem Munde buchstabirenden Knaben im herabgesunkenen Hemdchen zeigt, der seine Uebungen im Mailänder „Nuovo Sillabario" mit dem Finger unterstützt. Wenn aber auch der Künstler diese Ueberschrift zum Verständniß der Darstellung, über welche indeß schon die am Boden liegende Schultasche keinen Zweifel übrig läßt, wenn er Titel und Inhalt am Abcbuch für nöthig hält, so erscheint es doch geradezu abgeschmackt, auf der Kehrseite „Prezzo c. 20" zu lesen. Recht naiv ist „der erste Freund" von Barzaghi, ein kleines Mädchen, wieder im herabgesunkenen Hemd, ein possirliches borstiges Hündchen mit leider nur zu glasigen Bolzaugen im Arm haltend, während die Puppe am Boden liegt; recht lebendig auch Magni's Kind mit der Bonbonschüssel auf einem Kissen und Braga's „Apportez". Von den Büsten ist Emanueli's jugendlicher Napoleon I. fesselnd, Fraccaroli's Venetia dagegen langweilig. Unter den drei Mailänder Thierstücken endlich befriedigen Airaghi's mit dem Nähkästchen spielende Katzen trotz der mißrathenen Köpfe durch die Komposition, auch Lombardi's mit dem Fächer scherzender Rattenfänger, während Conti's todte Vögel wahre Bravourreliefs sind. Besondere Erwähnung verdient noch die reiche und fein ciselirte Silberschale von Gagliardo mit Darstellungen aus Hannibal's Geschichte, doppelt interessant dadurch, daß die Ausstellung Gelegenheit bot, das Original der Deckelgruppe, die „Jugend Hannibals" von d'Epinay zu vergleichen.

Von dem übrigen Italien außer Rom und Mailand sollte man sich von der Stadt des Michelangelo, von Florenz, Bedeutendes erwarten. Allein die Einwirkung des großen Buonarroti auf die modernste Plastik ist in Wahrheit keineswegs so groß, wie man sie in der Theorie anzunehmen geneigt ist. Der Untergang der letzten Ausartung seiner Richtung im vorigen Jahrhundert und die puristische Rückkehr zu klassischen Vorbildern hat von seiner Schule sehr wenig übrig gelassen. Wenn Zocchi sich an ihn erinnert und seine Knabenarbeit im Hofe von S. Marco, die Herstellung seines ersten plastischen Probestücks, der Faunsmaske, zum Vorwurfe nimmt, so bedauern wir, den Gegenstand als das Beste an dem Werke bezeichnen zu müssen, wenn auch die arbeitende Stellung des Knaben nicht mißlungen genannt werden kann; allein — ein Michelangelo ist und wird Zocchi's Junge nimmermehr. Große Männer wollen nicht alltäglich behandelt sein. Zocchi's glückliche Kinderträume hätten sich für Ausführung in Wachs besser geeignet als in Marmor: eine Fatsche naturgetreu darzustellen, heißt jedenfalls das edle Material verschwenden. Eine gute Arbeit ist Campi's bettelnder Amor, der, den Pfeil hinter sich haltend, wahrscheinlich im Nothfall Gewalt brauchen wird, vorerst aber schelmisch schmeichelnd zuredet. Hervorragender aber ist des Florentiners Grita Scene aus dem Bombardement von Palermo, nach der Inschrift „alla coscienza dei governi" gewidmet. Es ist eine Gruppe von Leichen (Mutter mit Kindern) unter den Trümmern eines zerschossenen Hauses. Daß der Gegenstand für die Plastik ästhetisch unzugänglich, ist klar; kein Auge wünscht stets wüsten Schutt zu sehen, das menschliche Gefühl verlangt Wegräumen desselben und Aufnahme der schrecklich situirten Leichen: und doch hat die Gruppe nicht unbedeutenden künstlerischen Werth. Die starrenden Trümmer beherrschen das Ganze, und die starrenden Leichen selbst fügen sich mit ihren geradlinig gestreckten und sich kreuzenden Armen in die Linien desselben, so daß selbst im Gräßlichen Harmonie liegt. Eine theatralisch arrangirte Gruppe der Art würde anwidern, die gräßliche Wahrheit derselben aber, wie sie uns hier entgegentritt, wirkt ergreifend. — Como hat drei Werke gesandt: eine doppelfischschwänzige Najade von Peluzzi, welche als Brunnenfigur einen Fisch in einem Netz als Wasserspeier aufwärts hält, während ein Knabe unter dem Netz sein Gesicht mit dem Händchen gegen das herabfallende Wasser schützt, zeigt keinen architektonischen Aufbau, wie ihn der Zweck fordert, abgesehen von der rokokohaften Verdrehung des Körpers und dem widerstrebenden Gedanken des

Digitized by Google

Stehens einer fischschwänzigen Figur auf dem Festlande. Giani aus Como bringt eine gute Porträtbüste Massimo d'Azeglio's, aber auch eine langweilige Büste aus dem historisch-idealen Gebiet, Galilei, wie nicht minder der Turiner Vedora in seinem Columbus.

Lieferten die Italiener bis auf wenige Ausnahmen nur Werke in dem ihnen heimischen Marmor, so fiel bei den Franzosen der größte Theil in das Gebiet des Bronzegusses. Marmor war nur in 5, Gyps, aus Abgüssen zum Theil von Terracotten, zum andern Theil von Modellen für Bronzeguß bestehend, in 10 Stück vertreten. Die 23 Bronzen zeigten aber auch, daß die Franzosen diese Technik und ihren Styl erfaßt haben, wie kein anderes Volk, so daß wir Deutsche hierin noch gehörig von ihnen lernen können. Dabei finden wir Wahrheit, Sicherheit und Leichtigkeit im Vortrag, welche in vielen Fällen für den Mangel an idealem Aufschwung entschädigen. Moreau-Vauthier's Zampognaro, ein italienischer Hirtenknabe von anmuthig-lebensvoller Gestalt mit treuherzigem Ausdruck von Armuth, Müdigkeit und Hunger, meisterhaft auch in seiner wahren, etwas gebrauchten und vernachlässigten, aber höchst kleidsamen Tracht, darf vielleicht an die Spitze gestellt werden, zugleich mit Le Harrivel-Durocher's „Blindekuh", einem Mädchen mit verbundenen Augen, das den Kopf vorstreckend mit beiden Händen hascht und dazu, wie an den Fußtapfen kenntlich, planlos im Sande herumtrippelt, und zwar den vorgestreckten Fuß einwärts gestellt, um für jede Bewegung bereit zu sein und sicher zu stehen: einem Bronzeguß, der in seinen knappen Formen wie in deren Modellirung, namentlich aber in der dünnen, scharfbrüchigen Gewandung ein Studium der antiken Bronzemuster zeigt, welches die antike Technik auch für uns keineswegs mehr als ganz unerreichbar erscheinen läßt. Sehr drastisch ist d'Epinay's Hannibal als Knabe mit dem Adler ringend. Erscheint es auch störend, wenn auf einem idealen, etwas an einen Niobiden erinnernden, Rumpf der häßliche Kopf eines Afrikanerknaben sitzt, so wird doch der erstere von dem gesträubten prachtvollen Gefieder des Adlers so gedeckt, daß die Disharmonie weniger auffällt. Von ganz energischer Wirkung aber ist das Sichinsaugesehen der beiden Kämpfer, und überhaupt die Anstrengung auf beiden Seiten großartig. Perrey's Kreiselspieler zeigt auch tüchtiges Formenstudium nach antiken Mustern. Cambos' Grille nach Lafontaine ist pikant in ihrer dürftigen Gewandung und in dem schauernden Zusammendrängen ihrer üppigen Formen; ähnlich Marcellin's Kypris, den Amor säugend, indem sie Milch aus ihrer Brust drückt und die Tropfen dem heraufstrebenden Liebesgott in den geöffneten Mund fallen läßt, eine Komposition, die jedoch an unmotivirter Stellung leidet, welche namentlich den Amor unerklärlich schweben läßt. Dasselbe Gebrechen zeigt der spielende Satyr von Gumery, freilich nach praxitelischem Typus eher ein Silen, reich modellirt mit lebendigem Haar, ein Zicklein in die Luft haltend und dadurch sein Gleichgewicht noch mehr gefährdend. Bartholdi's Genius in den Klauen des Unglücks mißfällt, obwohl sonst durch Wahrheit fesselnd, durch die unangenehmen Linien des aufschwebenden Genius, wie durch das unnatürliche Kauern des ihn wieder herabzerrenden Unglücks. Etex dürfte nicht in der Lage sein, einen neuen Heraklestypus durchzusetzen, würde also besser gethan haben, in seiner Heraklesstatuette beim lysippischen zu verbleiben, denn die gerühmte Wirkung des lysippischen Tafelaufsatzes (Herakles Epitrapezios) erreicht er wenigstens durch Plumpheit nicht. Der prämiirte Carpeaux endlich scheint nur ein Gesicht in seiner Mappe zu haben, der hübsche an der Muschel lauschende Schelm wiederholt sich nämlich an seinen fünf Stücken. Grandios sind zwei Bronzebüsten von Marcello, Bianca Capello und Gorgo. Die erstere, eine der schönsten Erscheinungen der Ausstellung, in Kostüm und Zügen an das Cinquecento erinnernd, giebt durch das großartige Profil, die geistvollen tiefliegenden Augen, die edle Nase mit den emporgezogenen Nüstern, den schlanken Hals eine Heroine der nobelsten Art. Gorgo zeigt mehr eine ehemalige, durch Leidenschaft verbrannte Schönheit, zu welcher der phantastische Putz von Löwenhaut, Schlangen und Drachen, gehoben durch theilweise Versilberung, Vergoldung und Schwärzung, ebenso passend erfunden ist, wie der solide reiche Schmuck für die Bianca. Trolley-Aſtoud's Reliefporträts sind als solche widrig stillos, mögen aber sonst die Wahrheit bis zur photographischen steigern. Von den beiden Zinkstatuen ist Rochet's Raffael elegant und leicht, in der knappen Gewandung wie in der Stellung natürlich und im Ganzen wohlthuend durch das Fernsein aller Prätension. Millet's Ariadne dagegen ist eine vom Liebsten verlassene Schönheit mit verhülltem Gesicht, und weiter nichts. Die kleinen Thierstücke von Mène und Parmentier dürfen nur rühmend genannt werden.

Digitized by Google

Von den für Bronzegüsse berechneten Gypsen ist der tanzende Faun von Lequesne wirklich bronzirt. Für Gyps zu kühn, wie der Erfolg gelehrt hat, balancirt dieser in lebensvoller Wahrheit mit einem Fuß auf dem Schlauche. Eines der bedeutendsten Werke der Ausstellung, vielleicht auch für Marmor verwendbar, war Perrey's Geizhals. Mißtrauen auf der Stirne, Arbeit, Entbehrung und schlaflose Nächte in den Augen, und Entschlossenheit auf dem zusammengekniffenen, von unten vorgeschobenen Munde, so sitzt die zusammengekauerte, fast nackte Gestalt, im Begriff die Säcke, von welchen sie einen, ihn mehr als sich selbst mit dem einzigen Tuche verhüllend, mit beiden Händen auf dem Schooße hält, während ein Fuß auf den anderen tritt, aufs äußerste zu vertheidigen: eine gewaltige Allegorie in voller individueller Wahrheit. Köstlich sind die beiden als Terracotten zu fassenden Porträtbüsten von Dantan, besonders Rossini, eine Mischung von Tonkünstler und weichlichem Gourmand mit dem wässrigen, wenig geöffneten Genußauge und der bewußten Ueberlegenheit in dem eingezogenen Munde, auch Beethoven in seiner tiefsinnigen Träumerei. Die Terracotten von Carrier-Belleuse würden sich unmittelbar anreihen, wenn Dante in seinem gewaltigen Ernst nicht bis zur Todtenmaske outrirt und auch in der betenden Neapolitanerin das Elend nicht zu schneidend markirt wäre. Carpeaux's Knaben und Mädchen mit der Muschel in Terracotta wurden schon erwähnt, und Doussault's Lais leidet unter einem zu viel versprechenden Namen. — Oudiné's Gypsbüste Flandrin's, der Aehnlichkeit wegen häufig mit Garibaldi verwechselt, leitet zu den Marmorarbeiten hinüber, in welchen die Franzosen entschieden schwach sind. Etex's Ascet, der sich mit großer Prätension allen Besuchern der Ausstellung in den Weg legte und aus allen seinen Schwächen, als nackt auf Dornen liegend oder sich wälzend in nur zu ostensibler Demuth, kein Hehl macht, war mir eine der widerwärtigsten Erscheinungen. Die Umschrift belehrt über den Gegenstand; der 18jährige h. Benedict bekämpft auf diese Weise seine fleischlichen Begierden; doch konnte auch der Entstehungsort (Subiaco) mich nicht überzeugen, es hier nicht mit einer Hermaphroditenidee zu thun zu haben, welche in Folge vieler im Marmor auftretender schwarzer Flecken sich zum wundmaligen Asceten ausgewachsen. Garnaud's „Erwachen" ist nett und ansprechend, zeigt jedoch mehr italienische Schule, ebenso Vimercati's Poesie, wenn auch dieser Büste die indifferente Keuschheit italienischer Idealbüsten schon etwas abhanden gekommen. Millet's Damenporträt, ein ganz kleines Marmorfigürchen in einer Wolke von Robe so auf einem Lehnstuhle sitzend, daß die dessinirten Unterröcke gezählt werden könnten, macht einen unangenehmen Eindruck. Cain's Falke endlich ist ein lebendiges Thierstück, doch allen Reliefgesetzen, wie überhaupt die Reliefs der Franzosen, Hohn sprechend.

Mußten wir bei Behandlung der Italiener die Gruppirung nach den Sujets, bei den Franzosen die nach dem Materiale als die zweckmäßigste zu Grunde legen, so kann bei den Deutschen nur Künstler für Künstler betrachtet werden, weil die hervorragenden Meister häufig Werke verschiedener Gattungen geliefert, und namentlich, weil die individuelle Richtung bei jedem unserer eklektischen Landsleute weit mehr durchschlägt, wie bei den mehr ihrem nationalen Ductus folgenden romanischen Nachbarn. Weitaus das größte Kontingent hatte — nicht blos der Bedeutung seiner Bildhauerschule, sondern auch der leichten Verbringung wegen — München geliefert: keineswegs zum Vortheile seiner Repräsentation, indem das überwiegende Mittelgut mit zu viel Prätension auftrat, als daß es einen passenden Hintergrund abgegeben hätte, von welchem sich das Gewähltere entsprechend abheben konnte. Den Reigen eröffnen die wohlbekannten Statuenbildner, die Professoren Widnmann und Brugger, welche indeß gut gethan haben, nicht überwiegend aus ihrem Vorrath von Statuenmodellen auszustellen: abgesehen von den berührten Mißverhältnissen einer Zusammenstellung kolossaler und lebensgroßer Bildwerke hieße dieß namentlich hier, wo Markt und Straßen Zeugen ihrer statuarischen Kunst genug besitzen, Eulen nach Athen tragen. So wird sich denn auch Widnmann's Cornelius seinerzeit am gehörigen Orte besser ausnehmen als in der Ausstellung, obwohl nicht verschwiegen werden darf, daß das sonst treffliche Modell wieder an der hier gewohnten, für Bronzeguß stylwidrigen filzartigen Gewandung laborirt. Auch seine schöne Sarkophagstatue, die Großherzogin Mathilde von Hessen darstellend, (was der Katalog nicht zu verschweigen nöthig gehabt hätte), würde mehr Wirkung in einer mehr architektonischen Placirung gehabt haben, sowie sie in der katholischen Kirche in Darmstadt erscheint, wenn ihr auch immer die vorausgegangene Rauch'sche Königin Louise in Charlottenburg Eintrag

Digitized by Google

thun wird. In Brunhilde und Thalia erſcheint Widnmann faſt zu ſehr als Profeſſor der Bildhauerſchule, der ſeinen Kunſtjüngern nur rein Schulgerechtes ſchaffen dürfe, ſei es nun im Gebiet der Romantik oder der Antike. Brugger's Büſten befriedigen weniger, als ſeine Gruppen, namentlich die kleine Marmorgruppe: Satyr mit einem Panther ſpielend, welchem er neckend eine Fruchtſchale entzieht, von welcher jedoch das Thier, katzenartig zutraulich den Kopf nach ſeinem zweibeinigen Geſpielen wendend, ſchon eine Traube unter den Krallen hat, — ein reizendes, an die bacchiſchen Reliefs des Alterthums gemahnendes Werk. Akademiſcher erſcheint Dädalus, ſeinem Sohne Icarus unter väterlichen Lehren die Fittiche anbindend, übrigens ein Werk von großartiger, aber etwas kalter

Dädalus und Icarus. Von Fr. Brugger.

Schönheit. (Vergl. die Abbildung). Knoll's trefflicher Tannhäuſerſchild iſt aus früherer Zeit bekannt. Von ſinniger ſchlichter Schönheit iſt ſein Brunnenmodell, die h. Eliſabeth darſtellend, welche am linken Arm ein an ihrer Bruſt ſchlafendes Kind trägt, an der rechten aber einen Knaben führt, während ſich links ein weinendes Mädchen unter ihrem Mantel birgt. Knoll's Skizze zum Uhlanddenkmal zeigt die Schwierigkeit, Darſtellungen aus verſchiedenen Perioden miteinander zu verbinden. Landwehrmann und Barde, Schäferidylle und Ritterthum ſind ſchlechterdings unvereinbar, wie auch dieſe alle mit den darüber befindlichen Allegorien Muſe, Beredſamkeit, Sagenforſchung und Vaterlandsliebe, und auch die vollendetſte Darſtellung des Einzelnen, wie der gelungenſte monumentale Aufbau des Ganzen werden dieſe Disharmonie nicht löſen können. Wie nun die drei genannten Meiſter die alt-

Digitized by Google

berühmte Münchener Schule am hervorragendsten vertraten, so repräsentirte Wagmüller das neue maleriſch-naturaliſtiſche Element. Seine koloſſale, für ein Hoſpital beſtimmte „Krankenpflege", welche als imponirende Frauengeſtalt einem todtkranken Knaben unter die Arme greift, iſt allerdings ein packendes Werk, das jedoch durch ſeinen grellen Naturalismus, namentlich in dem abſchreckend abgemagerten Knaben, auch theilweiſe abſtößt. Die zu flott behandelten Gewänder werden partienweiſe flunkerig und laſſen eine liebevolle und verſtändliche Modellirung zu empfindlich vermiſſen. Mehr befriedigten die beiden Bronzeſtatuetten, auch als ſolche: namentlich das Mädchen mit der Eidechſe mit ihrem auf maleriſchen Effekt berechneten zerknitterten Gewand und dem energiſchen Umſchauen nach dem rückwärts befindlichen Thierchen, welchem zu folgen der Beſchauer ſich unwillkürlich gedrungen fühlt. Recht lebendig iſt auch die Schmetterlingsfängerin. Die zahlreichen Porträts aber zwingen uns zu einigen Erwägungen. Es iſt richtig, Leben und Naturwahrheit ſind frappant, und doch bleibt der Erinnerung nur die Vorſtellung, als ob alle Modelle des Künſtlers ſchwammige Lebemänner von großer Aehnlichkeit unter ſich geweſen ſeien. Dazu die gleichmäßige nonchalante Drapirung der Büſte, welche manchmal geradezu einer vorgeſteckten Serviette gleicht und den angegebenen Eindruck noch ſteigert. Kurz die höchſt geniale Behandlungsweiſe ſcheint ſchon ziemlich nahe an Manierirtheit zu ſtreifen, von deren Klippe der Künſtler rechtzeitig ſich abwenden möge. Fräulein Rey lieferte in der Büſte des Königs von Bayern ein geiſtvolles und porträtwahres Werk. Italieniſche Schulung repräſentirt am hervorragendſten Heß, deſſen drei ſchöne italieniſche Büſten bei gleich liebevoller Durchführung doch mehr Individualität und Ausdruck zeigen, als wir dieß bei den Italienern finden. Seine „Trauer" iſt eine wohlthuende Kompoſition für ein Grabdenkmal, deren Ausführung nur erwünſcht ſein dürfte. Seinen Baumeiſtern der Frauenkirche jedoch fehlt bei aller Trefflichkeit des Porträts und Koſtüms doch das Gruppenmäßige, wie das Rietſchel ſo ſchön gefunden, — es ſind zwei Statuen nebeneinander. Mit etwas weniger Individualität verfolgt Hautmann italieniſche Ziele. Doch iſt ſeine Porträtbüſte (Fürſt Hohenlohe?) wahr. Seine Idealbüſte, wie ſeine Venus mit Amor, ſind im italieniſchen Sinne gut, weniger die Kinder im Korbe, welche lediglich durch den Gegenſtand wirken können. Hirt hat in ſeinem „verweigerten Kuß" ein belehrendes Beiſpiel gegeben, wie keuſch und edel der Deutſche einen Gegenſtand faßt, für welchen der Franzoſe die Mittel aus dem Koketten- und Griſettenthum ſchöpft; neben dieſem ſeinem beſten Werk ſind Fauſt und Gretchen, die Spinnerin und die Flötenbläſerin lediglich hübſch, beſſer der Knabe, der einen Hund apportiren läßt. Ferd. Miller's Mädchen mit dem Hund, ein zarter Bronzeguß und ſchönes Trachtenſtück, iſt beſonders anziehend durch das graziöſe, nach dem Brodkörbchen ſtrebende Windſpiel. In andrer Art gediegen ſind die kraftvollen Jünglingsgeſtalten für einen Brunnen in Cincinnati, von welchen die eine reitend einen Delphin zügelt, die andere in ähnlicher Stellung eine Schildkröte zu größerer Eile antreibt. Auch das ſich mit Perlen ſchmückende Mädchen für denſelben Brunnen von Fr. Miller iſt eine ganz tüchtige Arbeit. Viel Verſtändniß für klaſſiſche Schönheit und Kompoſition zeigt Vitali in ſeinem Gypsrelief „Hektors Abſchied" wie in ſeinem Theſeus; auch Schreitmüller mit ſeinen Amoretten auf dem Panther, welche Pendants jedoch, näher gerückt, wie auf dem linken Flügel des Münchener Polytechnikums, in ihren Hauptlinien mehr architektoniſche Symmetrie fordern würden, woran die für Architektur verwendete Plaſtik nicht leicht zu viel haben kann. Schwanthaler's Knabe mit Vogel und ſchlafender Hirt, der aufgeweichte Barberini'ſche Faun, wären ſonſt ganz befriedigend, wenn man nicht leider an den Namen des Künſtlers höhere Anforderungen als bei hundert andern ſtellen würde. Herold's Loreley iſt eine volle, üppige, doch keineswegs vergrämt träumeriſche Schönheit. Ungerer's Mädchen vor dem Bade giebt das ſchauernde Gefühl bei der Berührung kalten Waſſers mit Empfindung, auch ſein Schwan mit Schlange iſt lebendig; ſeiner Leda jedoch fehlt das, was Zeus berückte, gänzlich, namentlich die Schönheit. Sehr gut iſt Roth's Athlet mit der Kugel, eine recht brauchbare Aktſtudie. Tüchtige akademiſche Reliefs ſind Greinwald's Abgang zum Kreuzzug und Rückkehr. Durch gelungenen Aufbau wirkt Geiger's „Leben ein Traum", durch Empfindung Walker's Aſchenbrödel, durch die für Bronzeguß geeignete Gewandung Fiſcher's Figürchen mit einer vom Munde pickenden Taube, durch Stylverwandſchaft mit Begas Kramer's Nymphe. Kalb's Lohengrin und Elſa leiden an theatraliſchem Pomp, während ſeine Aphrodite kaum mehr als nett genannt werden

Digitized by Google

kann. Gut sind Riederer's Reiterstatuette wie auch Moreau's kleine Pferdestücke in Bronze. Meister in Etagèreplastik ist jedoch v. Wabl, der fast drei Dutzend kleine Gypse, vorwiegend Thiergruppen, lieferte. Läßt aber auch der Humor das Karrikiren dieser als sehr zuträglich erscheinen, so ist doch festzuhalten, daß eine allzuscharfe Charakteristik bei menschlichen Darstellungen leicht zur unwillkürlichen und darum mißfälligen Karrikatur wird. Selbst dem sonst schön gedachten Peter dem Großen haftet etwas davon an. Das reich vertretene biblische und christliche Gebiet bietet wenig Hervorragendes. Von schöner Komposition und rührender Wirkung ist Gastell's Relief „Betrauerung Abels". Knabl's Altar für Haidhausen aber dürfte seine bedeutenderen Werke in der Frauenkirche nicht erreichen; auch scheint uns L. Foltz in seinem den Gothiker allerdings entzückenden seltenen Erfassen mittelalterlichen Geistes in der Plastik bei seinen Aposteln und Bennoreliefs doch den Skulpturen des 13. und 14. Jahrh. allzusehr durch Dick und Dünn nachgegangen zu sein. Joh. Mayer's Versuchung Christi arbeitet sich mühsam durch übermäßige Gewänder durch, und Schönland's Samariterin läßt kalt. Von den Madonnen sind die von Recht und Beyrer tüchtig, hübsch die Riedmüller'sche, malerisch die von Göschel, sentimental die Schneiderhahn'sche. Die übrige kirchliche Plastik entbehrt des eigentlich Originalen. — Von den Holzschnitzvirtuosenstücken ist Birkmoser's Kreuzabnahme hervorzuheben, während seine Bauernhochzeit wirklich hölzern ist. Rocker's Lotte aber ist eine mangelhafte Uebersetzung der Kaulbach'schen Bilder, auch schon ungenießbar als sekundäre Uebertragung des Göthe'schen Urtextes, der ebensowenig für die bildende Kunst gedichtet, wie Kaulbach's Bild für die Plastik gezeichnet ist. —

Im Vergleich mit der fast erdrückenden Masse Münchener Plastik — von welcher übrigens ein Dutzend Künstler nicht einmal genannt werden konnten — war das ganze übrige Deutschland, einschließlich Oesterreich, schwach vertreten. Unter den Berlinern gehörten die Werke von R. Begas, insgesammt Darstellungen aus dem erotischen und bacchischen Gebiete, zu den anziehendsten der Ausstellung. Unübertrefflich sind die beiden Gruppen ein alter Faun, die Flöte einen jungen lehrend, der so angestrengt und eifrig bläst, als ob ihn mehr die qantitative als die qualitative Leistung befriedige, und noch mehr die den Amor tröstende Venus. Welch eine Fülle von gesundem Naturalismus in dem verliebten einschmeichelnden Hinschmiegen der zusammenkauernden üppigen Göttin und welch trotzige Harthörigkeit von Seite des verzogenen Knaben, der seine Arme spreizt und die Beine stemmt, ganz Verdrossenheit von oben bis unten! Wie prächtig ist auch das bronzene Kinderfigürchen mit dem Schlauch auf dem Kopf, den es über sich selbst und das durchnäßte Haar herab ausrinnen läßt, gleichsam schon etwas müde des endlosen Brunnendienstes, wie das eine zur Abwechselung leicht gehobene Bein anzudeuten scheint! Wie reizend endlich sind die beiden Reliefs, von welchen das eine die Tränkung des Amor (Vergl. die Abbildung), das andere die Venus darstellt, die eben den Taubenwagen ausgeschirrt hat und eines der Thiere ihres Gespanns dem Amor zum Spielen gibt, ein Relief, das sich besonders durch die brillant wirkende Modellirung des dem Beschauer zugewendeten Rückens des Venus auszeichnet. Allein das Ueberwiegen des Malerischen über das rein Plastische ist auch an diesen Werken unverkennbar und wird namentlich an den Reliefs trotz der höchsten Meisterschaft empfindlich. Man mag diese doktrinäre Opposition gegen den Erfolg belächeln, aber man wird zugeben müssen, daß diese Richtung, ohne Begas' Genie verfolgt, nothwenig auf Abwege führen müßte. Gleichfalls eine Zierde der Ausstellung war Drake's Rauchstatue, eine würdige ernste und doch leichte und namentlich im Mantel ganz ungezwungene Komposition. Auch Drake's Ranke-Büste ist gut und wahr, wie seine Humboldt- und Borsig-Reliefs Porträtwahrheit mit einfacher und klarer Komposition und Modellirung verbinden. An Begas lehnt sich Moser an, dessen weinerlicher, von einem neckischen Mädchen seiner Pfeile beraubter Amor in der malerischen Richtung des Meisters ähnliche Wirkung erzielt. Weniger bedeutend ist Zur Straßen's junger Satyr mit einem Ziegenbocke, wie Pohle's Amor als Schmetterlingsfänger; gut, aber zu komplicirt sind Siemering's Gypsreliefs, Justitia und Amor, und trauernder Genius, kalt bei tüchtiger technischer Ausführung Janda's Hubertus in Bronze und Gilly's Christuskopf (Gypsmedaillon).

Nicht zahlreicher als Berlin war Wien vertreten, woher Benk eine im malerischen Sinne wohlgelungene Flucht nach Aegypten sandte. Sehr anziehend und für das kunstindustrielle Wien in seiner Art das, was Wahl für München, war die Zusammenstellung von sieben kleinen Gypsgruppen von

Digitized by Google

König, meiſt aus dem Amoren- und Nereidengebiete, welche hoffentlich bald vielen Schund von den Nippestiſchen verdrängen werden. Zu demſelben Zwecke empfiehlt ſich ſein Goldfiſchbecken, d. h. deſſen Fuß, der aus zwei ſich küſſenden verſchlungenen Geſtalten (Jüngling und Nereide) beſteht, die auf Schwan und Delphin reiten. Sehr ſchön vom maleriſchen Standpunkte iſt auch König's Euterpe, einen Knaben das Flötenſpiel lehrend, welcher in ſtrammer Embouchure von der Muſe zu profitiren ſucht. Sprechend, ohne übertrieben zu ſein, ſind dann die Porträtbüſten von König, Schild (Zelinka) und Pönninger (Biszanik), etwas leer dagegen die Büſten der Kaiſer Karl V. und Max I. Eine höchſt erfreuliche und friſche Erſcheinung unter den gewöhnlich nur formalen und todten klaſſiſchen Darſtellungen iſt der verwundete Achill des jugendlichen Hellmer, eines tüchtigen

Die Tränkung Amor's. Von R. Begas.

Schülers des Lyſippus, der bekanntlich auf die Natur als unmittelbare Lehrmeiſterin hingewieſen, dieſe ſo epochemachend mit den vorhandenen Errungenſchaften zu verbinden wußte. In dieſer Geſtalt liegt nicht blos Verwerthung des Gypsſaales, ſondern auch des Aktes und zwar in glücklichſter Verbindung. Dull's Pietà gemahnt leider mehr an Saſſoferrato als an Michelangelo. Kundmann's bacchiſche Scene endlich iſt nicht ohne Fehler, die ſich gerade auf Mißachtung des Reliefſtyls zurückführen laſſen, doch ſonſt ein lebensvolles Werk.

Dresden hatte nur fünf Stücke geſandt, worunter Echtermeyer drei, einen Satyr, der einem Amor zu trinken giebt, graziös und lebendig die Liebe des Satyrs und die Gier des durſtenden Knaben darſtellend. Der tanzende Faun iſt techniſch etwas vernachläſſigt, ſonſt vorzüglich, ebenſo die Porträtbüſte. Nicht minder lebendig und ſchön iſt Möller's Satyr mit dem Cymbel ſpielenden Knaben, beide ſich wonnig in's Auge ſehend, der Knabe mit dem Ausdruck des Entzückens am Spiele, der Satyr voll Freude über das Vergnügen des Knaben. Broßmann wählte einen den Parthenonmetopen verwandten Stoff, Frauenraub durch Kentauren, wobei ihm zwar detaillirtere Modellirung,

als wir sie in Phidias' Schule finden, gelang, ohne jedoch der Klippe der Geziertheit ganz zu entgehen. — Eine Reihe von anderen Städten endlich war durch je einen Künstler vertreten, so Stuttgart durch Müller mit drei Porträtbüsten, worunter König Karl v. Württemberg, Kassel durch Haßenpflug, dessen Galathea mit Amoren wenigstens architektonisch gut aufgebaut ist, Rosenheim durch Rehle, der ein betendes Kind ohne weiteres Verdienst brachte. Darmstadt sandte uns den in der Konkurrenz der Medailleure bedeutendsten Meister Schnitzspahn, Bremen Kropp's gute Marmorbüste Raffael's, ein Ungar, Dunaisky aus Pest, die Gruppen des Nessus und der Deianira, an welcher höchstens die Kunstreiterattitude der letzteren zu tadeln, dem reitkünstlerischen Volk der Ungarn aber auch am leichtesten zu verzeihen ist. Seines Landsmannes Kamensky in Florenz „Mutter und Kind", d. h. der erste Versuch des letzteren, zu gehen, überrascht durch Frische des Naturalismus, wenn auch ohne dauernd gefallen zu können. Reizend ist jedoch seine Springbrunnengruppe, zwei kleine Kinder, sich mit einem Riesenblatt vor dem herabfallenden Wasser schützend. Einige langweilige Misses übergehend, beendigen wir die Reihe mit einem Amerikaner Volck aus Baltimore, der mit der gelungenen Büste eines bayrischen Generals die Kette abschließt.

Wenn wir neben den nationalen Gruppen noch einige im Auslande lebende deutsche Künstler nennen, wie Müller in Rom, dessen Marmorbüsten die Maddalena, Nonnarella und Pasquetta, sowie dessen lachender Faun mit seinem breitformigen Gesicht und lebensfrohen Lachen vortrefflich sind, und Schönwerk in Paris, dessen Flügelbeschneidung Amor's wenigstens in den Köpfen schwach ist, so haben wir unsere Aufgabe erfüllt. Ungern vermißten wir einige große Namen deutscher Kunst, welche entweder wegen Unzugänglichkeit des dem Künstler selbst als vorzugsweise gelungen erscheinenden Werkes, oder aus Stolz, der eine Konkurrenz nicht mehr verträgt, oder nach dem ächt deutschen Grundsatze, daß ein großes Unternehmen nicht alle Geister mit sich reißen dürfe, sich fern gehalten hatten. R.

Die Galerie Brentano-Birckenstock.

Mit Abbildung.

* In den Tagen vom 4. bis 6. April d. J. kommt eine der werthvollsten Privatsammlungen Frankfurt's a. M., die Galerie der verstorbenen Frau Antonie Brentano, geb. von Birckenstock, zur öffentlichen Versteigerung. Seit Monaten blicken die Kunstfreunde der ehemaligen Reichsstadt wehmüthigen Sinnes dem Verluste dieses kostbaren Besitzthums entgegen, das über ein halbes Jahrhundert ihr Stolz und ihre Freude war und von dessen Prachtstücken sie nun ohne Zweifel gar manches für immer werden scheiden sehen müssen. Denn der Name der Galerie Brentano hat auch in der Ferne einen guten Klang und von Seiten der Auktionsunternehmer ist alles gethan, um den Wetteifer der Liebhaber anzufachen.

Ein sorgfältig gearbeiteter und glänzend ausgestatteter Katalog, dessen französischer Text übrigens in stilistischer Beziehung eben kein Meisterwerk ist, giebt uns über die Entstehungsgeschichte der Sammlung dankenswerthe Aufschlüsse. Der Kunstbesitz der Familie Brentano reicht danach bis in die Zeiten Maria Theresia's zurück. Melchior von Birckenstock, der im Kabinette des Fürsten Kaunitz ein höheres Amt bekleidete und mit seinem Chef und Gönner die Liebe zur Kunst gemein hatte, war der Gründer der Sammlung, welche dann, nach seinem 1809 in Wien erfolgten Tode, in den Besitz seiner einzigen Tochter Antonie, späteren Gattin des Schöffen und Senators Franz Brentano in Frankfurt, überging. Allerdings ist nicht die gesammte künstlerische Hinterlassenschaft des Vaters der Tochter in die neue Heimath gefolgt. In den Jahren 1811 und 1812 entledigte sich die Besitzerin durch Verkauf verschiedener ihr minder werther Stücke der Sammlung. Dafür aber kamen im Laufe der nächsten fünfzig Jahre viele der schönsten Bilder und namentlich der

Digitized by Google

gewählteſten Stiche alter Meiſter zu der Kollektion hinzu, ſo daß die ganze jetzt zur Auktion gelangende Maſſe gegen 200 Bilder, etwa 50 Skulpturwerke und 4000 Kupferſtiche und Holzſchnitte enthält, von den kleineren Kunſtgegenſtänden, Möbeln, Doſen, Schmuckſachen u. dergl. abgeſehen.

Unter den Gemälden ſtehen die Bilder der holländiſchen und flamändiſchen Schule obenan. Wir nennen als in der Kunſtgeſchichte bekannt und ſehr beachtenswerth Nr. 65: Auguſtus und die Sibylle von Dierik Bouts (Stuerbout). Es folgen die Bilder der deutſchen und italieniſchen Schule. Aus der erſteren müſſen wir uns begnügen, das vorzügliche Porträt von Holbein hervorzuheben, welches der dem Katalog entlehnte Stich von Eißenhardt den Leſern veranſchaulicht. Wer der Dargeſtellte war, erfahren wir aus einer jener berühmten Handzeichnungen des Meiſters in der Sammlung der Königin von England zu Windſor, welche den Hof Heinrich's VIII. uns vorführen. Auf dem Blatte ſteht der Name des jungen Kavaliers, S. George of Cornwall. Man vergleiche Woltmann's Holbein, II, 241 ff. Das etwa $^3/_4$lebensgroße Bild hat leider ſeine urſprüngliche Form eingebüßt: ein früherer unverſtändiger Beſitzer wollte die runde Tafel viereckig haben, ſtutzte ſie rechts und links zu und ſetzte die Ecken an. (Briefliche Notiz von O. Mündler). An der rechten Seite ſtand Holbein's Name, der auf dieſe Art bis auf ein H. erbarmungslos weggeſchnitten worden iſt. Glücklicherweiſe ſpricht das Erhaltene hinreichend deutlich für die Autorſchaft des großen Meiſters.

Etwa einen Monat ſpäter ſoll die Verſteigerung der Kupferſtiche und Holzſchnitte folgen, deren Katalog unter der Preſſe iſt. Die höchſt bedeutende Sammlung enthält u. A. die berühmte Holzſchnittfolge des Triumphzuges Kaiſer Maximilian's von Hans Burgkmair (und Dürer) und zwar in dem einzigen ganz vollſtändigen Exemplare von 137 Blättern, welches jemals unter den Hammer gekommen iſt. Den Glanzpunkt der Kupferſtichſammlung bildet das Werk Marcanton's, welches in ſolcher Vollſtändigkeit und in ſo wundervollen Abdrücken wohl niemals im Privatbeſitz beiſammen war.

Kunſtliteratur.

Sicilien. Schilderungen aus Gegenwart und Vergangenheit von G. F. von Hoffweiler. Mit 36 Originalzeichnungen von Alfred Metzener (Holzſchnitt v. Brend'amour & Co. in Düſſeldorf). Leipzig, A. Dürr. 1870.

Mit Abbildung.

Eine Reiſe durch Sicilien, von einem Schriftſteller und einem Künſtler gemeinſchaftlich unternommen, hat unſre Literatur um ein Werk von prächtiger Ausſtattung bereichert, welches alle Beachtung verdient. Kein zweites Land giebt es, welches auf äußerlich abgeſchloſſener und verhältnißmäßig ſo kleiner Fläche ſoviel landſchaftliche Schönheit mit ſoviel Denkmälern und Kulturerinnerungen aus den verſchiedenſten Epochen vereinigt. Sicilien iſt das Land nicht minder des Künſtlers als des Archäologen. Schnorr's ſchöne Landſchaftsblätter, Arbeiten aus der Jugendzeit, ſtehen an der Spitze der unzähligen Landſchaftsſtudien, welche bis auf die neueſte Zeit dort entſtanden ſind. Andererſeits aber wäre eine Geſchichte der älteren griechiſchen Architektur ohne Sicilien faſt unmöglich, unſere Kenntniß von der Kunſt des Islam wäre unvollſtändig, von den Werken des normanniſchen Kunſtſtyls, der nur hier ſich entfaltete, gar nicht zu reden.

Eine überreiche Fülle von Stoff lag dem Verfaſſer vor. Er hat ſie in zwölf Kapitel getheilt, welche den bedeutenderen Ruhepunkten ſeiner Reiſeroute entſprechen. In chronologiſch fortſchreitender Erzählung führt er den Leſer durch die Städte und die ſie umgebenden Landſchaften. Topographiſche und geſchichtliche Einleitungen ſind ſtets vorausgeſchickt. Es folgt darauf eine lebendig

Digitized by Google

ſchildernde Periegeſe durch die Straßen der Städte und das Treiben ihrer heutigen Bewohner, durch Kunſtdenkmäler und Naturſchönheiten. An einzelne Orte des Landes ſchließen ſich literargeſchichtliche Excurſe, z. B. über Gorgias, Steſichorus, über italieniſche Volks- und Kunſtpoeſie. Die Darſtellung iſt leicht und nach Auswahl und Kolorit im Ganzen auf die Anſprüche eines weiteren, gebildeten Leſerkreiſes wohl berechnet. An manchen Stellen freilich, namentlich in den geſchichtlichen Partien, verbreitet ſie ſich zu ſehr über Details, welche der Kundige kennt, der Unkundige aber ſchwerlich kennen zu lernen wünſcht, und wird durch umfängliche Dichtercitate und ſeitenlange Ueberſetzungen aus Schriftſtellern unnöthig aufgehalten.

Ehe ich auf den Inhalt des Werkes näher eingehe, ſeien einige Worte über die Illuſtration geſtattet. Der Holzſchnitt iſt vorzüglich, er giebt die Eigenſchaften der Zeichnung mit möglichſter Treue wieder. Was die Behandlung der Zeichnung ſelbſt betrifft, ſo kam es dem Künſtler, gemäß der Beſtimmung ſeines Werkes, darauf an, maleriſche Geſammteindrücke, nicht archäologiſche Aufnahmen zu geben. Er ſucht deshalb vorwiegend großartige landſchaftliche Scenerien auf, um ſie mit Ruinen oder vollſtändigen Architekturen zu ſtaffiren. Selbſt wo die Architektur vorwiegt, hat er es verſtanden, ihr durch Anordnung und Beleuchtung ein maleriſches Bild abzugewinnen. Weniger glücklich ſind die meiſt kleinen Aufnahmen einzelner Gebäude. Als Motive ſind ſie zu unbedeutend, um Bilder zu geben, während ſie doch als archäologiſche Aufnahmen noch weniger genügen. Am wenigſten günſtig ſtellt ſich das große Blatt „Vor Porta Felice“ (Palermo) mit ſeiner wunderlichen Staffage dar, deren mißrathener Ausdruck indeß dem Holzſchneider zur Laſt zu fallen ſcheint Von großer Schönheit ſind die meiſten der größeren Landſchaftsbilder. Sie zeigen Gefühl für Linienſchönheit und monumentale Anordnung. Auch unter den kleinen, vignettenartig in den Text gedruckten Anſichten giebt es wahre Kunſtwerke von Charakter und Ausführung, wie das Bauernhaus bei Syrakus (S. 1), die ſicilianiſche Küſte bei brandender See (19), Syrakus von Plemmyrium aus (193), die Anapusniederungen (196) u. a. m. — Was die Technik betrifft, ſo liegen die Strichflächen nicht in breiten Maſſen neben einander. Anſtatt dieſer Behandlungsweiſe, welche in Lindemann-Frommel's Zeichnungen zu „Capri“ von Gregorovius ſo außerordentlich reizvoll uns entgegentritt, herrſcht bei Metzener eine ſorgſam-zarte Ausführung bei beſtimmten Umriſſen und ſcharfer Linienführung vor. Beſonders aber weiß er die Licht- und Schattenwirkungen in einer Weiſe herbeizuziehen, daß wir vielfach nicht Holzſchnitte, ſondern farbige Blätter vor uns zu haben wähnen. Die ſchönſten unter ihnen erinnern uns im beſten Sinne an die Behandlung landſchaftlicher Zeichnungen, wie ſie neuerdings in der Doré'ſchen Schule gehandhabt wird.

Siciliens geſchichtlicher und ſelbſt kunſtgeſchichtlicher Schwerpunkt liegt im Alterthum. Nur Palermo, die Stadt des Mittelalters, kann mit ihren mauriſchen und normanniſchen Bauten ein gleiches Intereſſe beanſpruchen, wie die Ruinenfelder der längſt verſunkenen griechiſchen Städte. Meſſina iſt von nur untergeordneter Bedeutung. Deshalb beſchäftigt ſich der bei weitem größte Theil des Werkes mit dem Alterthum und ſeinen Kulturſtätten. Sicilien hat fünf bedeutende Ruinenſtätten. Es ſind Egeſta und Selinunt, die beiden Rivalinnen, deren Zwiſt einſt die unglückliche Expedition der Athener in's Land führte, ferner Agrigent, Syrakus und Tauromenium (Taormina).

Das 4. Cap. führt uns nach Egeſta. Hier bringt uns der Künſtler eine großartig-ſchöne Gebirgsperſpektive, aus deren Fernen die Säulen des faſt ganz erhaltenen, griechiſchen Tempelumganges herüberleuchten. Es liegt eine tief empfundene und Sehnſucht weckende Stimmung auf dieſem wunderbaren Liniengefüge. Das Blatt iſt vielleicht das ſchönſte von allen. — Ueber die ſieben, zum Theil nur noch unbedeutenden, aber archäologiſch höchſt wichtigen Tempelreſte von Selinunt gibt uns der Verf. S. 125 ff. (Kap. 6.) eine längere Auseinanderſetzung. Sie iſt als Bericht über den derzeitigen Stand der ſtets mehr um ſich greifenden Zerſtörung für den Fachmann intereſſant, könnte jedoch für einen Laien klarer in der Anordnung und vollſtändiger in den Angaben ſein. Denn auch von einem nicht ſtreng wiſſenſchaftlichen Werke darf man eine gewiſſe Gleichmäßigkeit in der Anführung der einzelnen Merkmale der betreffenden Gegenſtände fordern. Die Angaben über Säulenzahl, Längen- und Höhenmaße u. ſ. w. mußten entweder ganz fortbleiben, oder vollſtändig gegeben werden, und konnten dies um ſo leichter, als es genügte, längſt gefundene Reſultate zu wiederholen. Dagegen ließ ſich eher die ausführliche Erörterung über die Metopenreliefs, welche

Digitized by Google

in jeder Kunstgeschichte besprochen werden, entbehren. Es ist ein weitverbreiteter und sogar oft praktisch befolgter Irrthum, als bestände der Charakter populärer Darstellung in Unvollständigkeit oder Ungründlichkeit. Nichts ist verkehrter und zugleich mehr geeignet, diese Art der Arbeit bei den gestrengen Männern der Zunft in Miskredit zu bringen, als wenn einzelne zufällig aufgegriffene wissenschaftliche Notizen, wie Proben der Kompetenz des Verfassers, gegeben werden. Sie fördern weder die Forschung, noch geben sie zur Belehrung genügenden Anhalt. Aus diesem Grunde ist, meiner Ansicht nach, dieser Abschnitt ein Beispiel populärer Schriftstellerarbeit, wie sie nicht sein soll. — Die Illustration bringt eine bescheidene kleine Aufnahme des Südtempels vom Osthügel (Serradifalco E).

Das 7. Kap. behandelt Agrigent. Die Periegese über das Ruinenfeld ist klar und anschaulich. Doch würde ein Situationsplan hier nicht minder, als für Syrakus, eine erwünschte Zugabe sein. An Illustrationen finden wir von den neun Tempeln Girgenti's außer dem hier abgebildeten ausgewählt die eine Säule des Herkulestempels und einen kleinen Durchblick auf den Tempel des Castor und Pollux. — Reicher ist Syrakus (Kap. 9) bedacht. Außer einem schönen, großen Ueberblick über das spätrömische Amphitheater, einer Ansicht der Stadt vom Meere aus und den beiden Säulen des Olympieion's erhalten wir zwei höchst interessante Abbildungen der Latomien, die auch künstlerisch wohl gerathen sind, und eine Ansicht vom Fort Euryalus. — Das 10. Kap. („Auf dem Aetna") enthält noch eine kleine Ansicht von Catana (Catania), welches wegen seiner unterirdischen Theater- und Amphitheaterreste den antiken Ruinenstätten angereiht werden kann. — Kap. 11 behandelt Taormina, vorzüglich das Theater. Der Verfasser nennt dieses, S. 280, das „größte sicilische", während er doch den Durchmesser richtig auf 422 sicil. Palmen angibt und S. 248 den Durchmesser des Syrakusanischen Theaters mit 583 Palmen erwähnt. Dieses ist also um fast 100 Fuß größer im Durchmesser und überhaupt eins der größten Theater. Ich würde das kleine Versehen nicht erwähnen, wenn es nicht in Verbindung mit dem sonst über die sicilischen Theater und besonders über das zu Taormina Gesagten dazu dienen könnte, durchaus unrichtige Vorstellungen über das griechisch-römische Theatergebäude und über den Werth der sicilischen Ruinen zu verbreiten. Der Verfasser nennt das Theater von Taormina vorzugsweise ein griechisches. Das sind aber die von Syrakus und Egesta nicht minder, da der Zuschauerraum, die Cavea, aus griechischer Zeit stammt und von griechischer Anlage ist. Alle drei Theater aber sind auch in römischer Zeit gebraucht und deshalb nach den Anforderungen des römischen Bühnenwesens überarbeitet. Diese Aenderung betrifft das Bühnengebäude und seine Stellung zum Halbkreise der Sitzreihen. Hiernach stellt sich die Bedeutung der drei Ruinen durchaus anders, als man nach Hoffweiler's Text an den drei Stellen glauben könnte. Während in Syrakus außer der Cavea nur Spuren römischer Bühnenkonstruktion erhalten sind, haben die Reste des Egestanischen Theaters eine archäologische Restauration der griechischen Skene verstattet. (S. Strack, das griechische Theatergebäude). Taormina dagegen hat ein durchaus römisches Bühnengebäude und zwar nicht nur in den erhaltenen Resten des Hochbaus, sondern auch in der Grundrißfläche. Während also Egesta für unsre Kenntniß des griechischen Theaters am wichtigsten ist, hat Taormina nicht einmal als römisches Theater durch seine Erhaltung Anspruch auf die vom Verfasser geltend gemachte Bedeutung, da uns weit besser erhaltene Skenen von römischer Anlage anderwärts verliegen. Einzig aber ist es durch seine wundervolle Lage, von welcher der schöne Holzschnitt eine ausreichende Vorstellung gibt.

Mit Palermo treten wir in das Mittelalter (Kap. 1 und 2). Die Stadt weist keine Baudenkmäler aus römischer Zeit auf. Die maurische Periode ist durch die bekannten Lustschlösser unsern der Stadt vertreten. S. 39 bringt eine recht gute Abbildung der „Ziza". Reicher und vollständiger präsentirt sich die Zeit der Normannenherrschaft. Hier sind vorzüglich außer der Schloßkapelle der Dom mit seiner prächtigen Außendekoration und die darin befindlichen Königsgräber zu nennen. Außerdem aber ist die Stadt reich an gothischen und Renaissance-Denkmälern eigenthümlicher, von den Einflüssen früherer Style beherrschter Kunstweise. Im Texte dieses Kapitels finden wir eine ganze Reihe Zeichnungen von Landschaften und Architekturen in und bei Palermo, das Titelblatt gibt das Gesammtbild der Stadt. — Das 3. Kapitel führt uns in die weiteren Umgebungen (normannische Kathedrale von Cefalù), das 4. Kap. nach Monreale, dessen Totalansicht uns den Dom zeigt, ein normannisches Werk, berühmt durch die Vollständigkeit seiner inneren Dekoration. — Das 12. und letzte Kapitel schließt mit zwei großen Ansichten der Straße von Messina und der Meerenge bei Reggio mit dem Blick auf den Aetna.

Unsere Abbildung gibt als Illustrationsprobe den Tempel der Juno Lacinia zu Girgenti. Die Benennung ist ihm ehemals willkürlich nach einer mißdeuteten Erzählung bei Plinius gegeben und dient jetzt, wie so viele andere, nur als bequeme archäologische Bezeichnung. Der Tempel selbst ist zwar weniger interessant als mancher andre in seiner Umgebung. Seine Anlage ist einfach und gewöhnlich, die eines Peripteros mit einem Umgang von 6 Säulen an den Giebel- und 13 an den Langseiten, seine Ausdehnung mäßig (124 zu 54 Fuß). Dagegen ist er seiner

Digitized by Google

Lage und ſeiner Erhaltung nach eine der ſchönſten Ruinen des Alterthums. — Es ſtehen noch 16 Säulen, zum Theil mit Kapitälen und den darauf ruhenden Architravſtücken; auch Trümmer der Cellawände und der größte Theil des Unterbaues und der Treppenſtufen ſind erhalten. Der treffliche Holzſchnitt empfiehlt das ſchön ausgeſtattete Werk beſſer als alles, was wir noch zum Lobe deſſelben anführen könnten. **A. Philippi.**

Römiſche Schlendertage von Hermann Allmers. Oldenburg, Druck und Verlag der Schulze'ſchen Buchhandlung (C. Berndt u. A. Schwartz) 1869. 2. Aufl.

„Das Italien iſt und bleibt ein wunderſam Stück Welt, — nicht zu erſchöpfen ſeine Erkenntniß. Ob Tauſende und Tauſende alljährlich dahin pilgerten und es durchzogen von Norden bis Süden, ob Hunderte von ihnen hernach die Feder ergriffen, vom Altmeiſter Göthe an bis auf die heutigen Tage, um ihrem vollen Herzen Luft zu machen im Erzählen und Schildern, was wiederum Hunderte vor ihnen bereits erzählt und geſchildert hatten, daß man meinen ſollte, auch kein Fleckchen und Stückchen ſei darin noch unbekannt — immer doch birgt es noch eine wahre Fülle des Herrlichen und Bedeutſamen in ſich, davon im übrigen Europa kaum eine Seele Ahnung hat.“ Ein neuer Beweis für die Wahrheit dieſes dem obengenannten Buche entnommenen Satzes iſt das ganze Buch ſelbſt. Dann und wann erſchreckt uns wohl die nie verſiegende Flut von Reiſetagebüchern, bei welchen nicht „das volle Herz“ betheiligt iſt; und wenn Jene zu erzählen anfangen, welche den Nicolai zeitgemäß umarbeiteten, jene Schlimmeren, welche eigentlich nur nach Italien reiſen, um Göthe, Förſter und Burckhardt zu kontroliren, und jene Schlimmſten, welche den Mangel des Anſchauungsvermögens durch das gleich nach Ueberſchreitung der Grenze ausbrechende Entzücken über „Oliven- und Orangenhaine“ zu maskiren ſuchen, — ſo will uns allerdings bedünken, es ſeien nun genug und übergenug italieniſche Bilder geſchrieben. Allein es iſt mit den geſchriebenen wie mit den gemalten Bildern. Nicht Jedem öffnet der Süden die Augen, doch „wer Augen hat zu ſehen“, dem gehen ſie dort auf. Und wie die wärmere Sonne jeden Mauerreſt und den Kittel des ärmſten Teufels vergoldet und Pflanzen, die bei uns kümmerlich gedeihen, üppig emporſchießen läßt, ſo theilen ſich Wärme und Schwung auch ſonſt kühlen Naturen mit.

Die letzte Bemerkung ſoll nicht auf Allmers gehen, welcher das Schauen und Empfinden nicht erſt jenſeits der Alpen zu lernen brauchte. Wohl aber zeigt er uns wieder, daß immer noch Neues zu entdecken, Bekanntem eine neue anziehende Seite abzugewinnen iſt. Er ſelbſt leitet mit den oben citirten Worten das Kapitel ein, welches einen Beſuch in der Ruinenſtadt Ninfa am Fuße des Volskergebirges beſchreibt, ein reizendes Stimmungsbild. Aber ſie würden eben ſo gut in die meiſten andern Abſchnitte paſſen. Denn er iſt ein Poet und wirklicher Kunſtfreund, welcher allerdings nicht umhin kann, manche von den tauſendfach abgeſchilderten Scenerien auch in ſein Bilderbuch aufzunehmen, der es aber aus innerem Drange thut, dem das Herz aufgeht bei der Erinnerung an die ſchön durchlebten Tage. Und er geht eben nicht einzig die von aller Welt betretenen Wege, er ſucht gern und findet das Schöne auch da, wohin der große Schwarm der Touriſten nie geräth oder woran er, ohne etwas zu ſehen, vorüberzieht. „Zwiſchen den Mauern“ und „Unter Schutt und Scherben“ mit ihm wandelnd, erfreuen wir uns an ſeinem offenen Sinne für Alles, auch das Kleinſte, was am Wege liegt oder wächſt und dem Archäologen, dem Ethnographen, dem Freunde der Geſchichte und der Natur irgendwelche Anregung gewähren kann. Und zwar iſt Allmers nicht ſo Freund der Natur „im Allgemeinen“, wie die meiſten Reiſenden: er „kennt ſich aus“ ſo gut unter den am Boden kriechenden wie unter den in die Lüfte ſtrebenden Kindern der Pflanzenwelt, nicht minder unter Erden und Steinen, namentlich auch unter den gebrannten, da er, wie wir bei Gelegenheit ſeiner Mauerſtudien erfahren, ſelbſt Ziegeleibeſitzer iſt.

Daß nicht bloß von der Kunſt, ſondern auch von den Künſtlern häufig die Rede iſt, verſteht ſich in einem Buche über Rom von ſelbſt, und auch dieſe Partien feſſeln durch das Gepräge der unmittelbaren Anſchauung. So machen uns die Beſchreibungen der Weihnachts- und Sylveſterfeier der deutſchen Künſtler in deren Kreiſe heimiſch, ohne daß viele Namen genannt werden. Mit gerechter ſtolzer Freude erzählt der Verfaſſer, wie es ihm möglich wurde, an der Befreiung eines jungen Künſtlers mitzuarbeiten. Derſelbe, Robert Lecke aus Iſerlohn, hatte die Akademie in München beſucht, war von einem Edelmann mit nach Italien genommen worden, dem er die Reiſekoſten „abzeichnen“ mußte, und hatte ſich, als dieſer ihn loswerden wollte, durch allerlei Vorſpiegelungen verleiten laſſen, päpſtliche Dienſte zu nehmen. Vier traurige Jahre verlebte der junge Mann unter dem päpſtlichen Geſindel, keine von den Verſprechungen ging in Erfüllung, ein Verſuch, durch die Verwendung des Königs Ludwig von Bayern loszukommen, wurde vereitelt, der preußiſche Geſandte wollte nichts für ihn thun. Als der König und die Königin von Preußen

Digitized by Google

nach Rom kamen (1858) wandte er sich auf Allmer's Rath an die Letztere, und es gelang, die hohe Frau so für den Unglücklichen zu interessiren, daß sie ihn nicht allein loskaufte, sondern auch weiter für ihn sorgte. „Alles ist in Ordnung", schreibt Allmers (welcher durch den Privatsekretär der Königin vermittelnd und fördernd in der Sache gewirkt hatte) am 7. Mai 1859 in sein Tagebuch: „Robert Lecke ist frei und hat gestern das Kleid seiner Sclaverei, seine schäbige päpstliche Uniform, jubelnd abgestreift ... Einen glücklicheren Menschen gibt es jetzt in ganz Europa nicht, aber auch keinen dankerfüllteren".

Erwähnung an diesem Orte verdient vor Allem die geistreiche Parallele zwischen der Entwicklung der modernen Kunst und dem Jahre: Byzantinismus: Winter, dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert: Vorfrühling, kindliches Lallen des Lebens, der Schönheit und Liebe und echter Menschlichkeit; mit Cimabue, Giotto u. s. w. tritt ein „überirdischer" Frühling ein, mit der Renaissance „die wonnevolle Pfingstzeit schwelgender Begeisterung", mit Lionardo, Michelangelo und Raffael das Rosenfest, mit Correggio und Tizian der Hochsommer mit seiner Glut und Ueppigkeit, mit den Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts und Guido Reni, Domenichino, Guercino der Nachsommer, mit Caravaggio, Spagnoletto der Herbst, da es uns nicht mehr von Blüthen anhaucht sondern von „überreifem Obst", bis die Maler der Zopfzeit den neuen Winter bringen.

Hierher gehören ferner die Betrachtungen über das „heutige Kunstleben", welche der Lage der Dinge nach einen ziemlich trübseligen Charakter haben müssen, aber den Verfasser doch nicht entmuthigen, mit direkten Vorschlägen zur Abhülfe hervorzutreten. Auch ihn bedrückt der Jammer, daß in Deutschland „die Kunst noch zum größten Theile reine Salonkunst ist, nur den Gebildeten und „anständig Gekleideten" zugänglich, dem Volke aber in unnahbare Ferne gerückt, und wo sie auch öffentlich auftritt, doch nicht aus dem Volke hervorging, vom Volke recht verstanden und genossen wird". Er erinnert sich, daß nicht nur in Athen, sondern auch in den deutschen Städten, bevor der große Krieg Alles verwüstete, ein Gemeinsinn und eine Kunstliebe bestanden, deren Früchte noch heute unsere Bewunderung erregen. Die lebendige Wechselwirkung zwischen Künstler und Volk, von welcher die Wiederkehr solcher besseren Zustände abhängig, hofft er von dem Wirken „städtischer Kunstgenossenschaften", deren Aufgabe es wäre, in Zeitabschnitten die Vaterstadt mit einem künstlerischen Schmucke zu versehen oder vorhandene Kunstdenkmale der Vergessenheit und dem Verfalle zu entreißen. In allgemeiner Bürgerversammlung wären die Vorschläge zu machen und zu erörtern, die Entscheidung stände jedoch allein den Mitgliedern der Kunstgenossenschaft zu. Dann folgte freie Konkurrenz, öffentliche Ausstellung der Projekte u. s. w. — Daß Associationen solcher Art dem Kunstleben dienlicher sein würden, als die jetzigen Kunstvereine, steht außer Zweifel, und wir wünschten wohl, daß die Anregungen unseres Autors an den geeigneten Stellen beherzigt würden. Doch scheint er uns auf sein Projekt etwas zu viel Gewicht zu legen und zu übersehen, daß Schule und Haus gleichzeitig in derselben Richtung wirken müssen, und daß ein innigeres Verhältniß zwischen dem Volke und der hohen Kunst namentlich von der Wiederbelebung und Läuterung des Sinnes für stylvolle Einrichtungen des Hauses, also von der Durchführung der Reform im Kunstgewerbe abhängig sein dürfte.

Die zweite Auflage, deren Erscheinen nach wenigen Monaten ein erfreuliches Zeichen des Beifalls ist, welchen die „Römischen Schlendertage" sich erworben haben, wurde durch eine Studie bereichert: „Die altchristliche Basilika als Vorbild des protestantischen Kirchenbaues". Mit vielem Geiste wird darin geltend gemacht, daß der Protestantismus, wie er auf das Urchristenthum zurückging, auch in jener Kirchenform, welche sich in den ersten Zeiten des öffentlichen christlichen Gottesdienstes entwickelte, dasjenige finde, was er seit drei Jahrhunderten vergeblich sucht, die geeignetste Form für ein Gotteshaus. Die Basilika, im romanischen Style aufgeführt, erfülle alle Anforderungen. Denn ein protestantisches Kirchengebäude soll der Menge der Gläubigen bequeme Sitzplätze bieten, Helle, um überall lesen zu können, die Möglichkeit, von jedem Platze aus den Prediger sehen, auf jedem ihn verstehen zu können. Der Narthex verwandelt sich in eine Vorhalle, die Emporen werden in die Seitenschiffe verlegt; die Decke ungewölbt, der Akustik halber, die Fenster ohne Malerei, wegen des Lichtes, während die Wände Farbenschmuck erhalten können, der Altar inmitten des erhöhten Chors, die Kanzel vor demselben und niedriger, da es sich nicht geziemt, sie über das Heiligste, was die Kirche enthält, zu erheben. Diese Ideen werden nun ziemlich in's Detail ausgeführt und haben ganz gewiß Anspruch auf Beachtung. **B. Bucher.**

Noch einmal die Restauration der Berliner Amazone.

I.

Die Frage, welche ich in dieser Zeitschrift, S. 74 ff. behandelt habe, ist seit Absendung des Manuskriptes jenes Aufsatzes in ein weiteres Stadium getreten. Zunächst hat Herr Engelmann in einem Aufsatze

Digitized by Google

dieser Zeitschrift, S. 33 ff. seine Ansicht über die Restauration ausgesprochen; ferner sind die dieselbe betreffenden Gesichtspunkte auf das Ausführlichste in der Sitzung des archäologischen Instituts in Rom vom 17. December dieses Jahres erörtert worden. Die bei letzterer Gelegenheit geführte Debatte, an welcher sich außer dem Verfasser dieser Zeilen namentlich die Herren O. Donner, Klügmann, Matz, Preuner und Steinhäuser betheiligten, hat die Sache in hohem Grade gefördert und einen wichtigen Umstand, der bisher noch zweifelhaft geblieben war, in das richtige Licht gestellt. Während ich früher die Möglichkeit, aber auch nicht mehr als eben die Möglichkeit zugab, daß sich unter der auf dem Kopfe aufliegenden rechten Hand ein Puntello befinden könnte, welcher zur Befestigung einer in Metall gearbeiteten Waffe diente, so hat sich gegenwärtig herausgestellt, daß dies nicht der Fall war, daß die Hand ohne Waffe auflag, daß also die Restauration, wie sie vorliegt, unzweifelhaft richtig ist. Um mit einem positiven Faktum zu beginnen, so wurde ein bisher unbeachteter Kopf des in Rede stehenden Amazonentypus in den Kreis der Untersuchung gezogen. Er befindet sich im Museo Chiaramonti und ist daselbst mit der Nummer 28 bezeichnet. Ich erlangte es von dem Direktor der Abtheilung, daß der Kopf von dem hohen Standpunkte, wo er sich in der Regel befindet, heruntergenommen wurde und zwei Tage hindurch der genauen Prüfung aller derer, die sich für diese Frage interessirten, zugänglich blieb. Hierdurch wurde unter allseitiger Uebereinstimmung das Faktum konstatirt, daß auf dem Scheitel der Daumen der Hand aufliegt. Die Spitze desselben bis zum Ende des Nagels ist abgebrochen; dagegen ist der Ansatz der Hand erhalten, die unmittelbar die Fläche des Kopfes berührt. Hieraus ergiebt sich auf das Entschiedenste, daß sich unter der Hand kein Puntello befand, daß demnach die Amazone keine Waffe hielt und somit die Steinhäuser'sche Restauration auch in dieser Hinsicht mit mathemathischer Genauigkeit das Richtige getroffen hat. Doch bedarf es kaum noch der Prüfung von Ansätzen und ähnlichen äußeren Merkmalen, um zu diesem Resultate zu gelangen. Eine Waffe in der Hand der Amazone würde den ganzen harmonischen Fluß der Linien, die großartige Ruhe, welche in der Gestalt herrscht, auf das Empfindlichste beeinträchtigen. Wer dies nicht fühlt, mit dem ist überhaupt nicht zu rechten. Dazu kommt noch der Umstand, daß es der Situation widersprechend und in hohem Grade unnatürlich wäre, wenn die Amazone eine Waffe hielte. Ein Verwundeter, welcher, von heftigem Schmerze durchzuckt, die Hand auf den Kopf preßt, läßt gewiß vorher die Waffe fallen und hält sie nicht in gekünstelter Weise mit zwei Fingern über dem Haupte.

Außerdem sei hier noch eine Bemerkung Herrn Donner's welche die kreisrunden Bruchstellen an der Seite des Kopfes der Berliner Amazone betrifft, der Beachtung empfohlen. Er hält sie in der That für überarbeitet und nimmt an, daß der rechte Arm bereits im Alterthum abgebrochen und restaurirt worden war, wobei, da die ursprünglichen Ansätze der Finger herausgerissen waren, eine Ueberarbeitung der umliegenden Theile des Kopfes nöthig wurde. Ich läugne nicht, daß sich durch diese Annahme die eigenthümliche Beschaffenheit der Brüche naturgemäßer erklärt, als in der von mir früher (S. 75) vorgeschlagenen Weise.

Was die Ansicht Herrn Engelmann's über die Restauration betrifft, so sind seine Ausstellungen bereits durch die Bemerkungen meines früheren Artikels widerlegt. Jedenfalls hätte er zur Begründung seines Zweifels über die Richtigkeit der Restauration des rechten Armes nicht die Florentiner Bronzefigur anführen dürfen, da an derselben dieser Arm von moderner Ergänzung herrührt.[1]) Wenn er den Pfeiler an der Statue Landsdowne für modern ausgiebt, so irrt er sich. Der obere Theil desselben war nie von dem nach dem Körper der Statue hinübergreifenden Ansatze getrennt und ist jedenfalls antik.[2]) Herr Engelmann vermuthet ferner, daß das Loch — soll wohl heißen: der Ansatz — unter dem linken Arm möglicher Weise zur Anfügung des Köchers gedient haben könnte, und gründet diese Vermuthung auf die Statue im Braccio nuovo. Doch ist an dieser der Köcher von dem restaurirenden Bildhauer beigefügt, welcher mit dem an der linken Seite der Statue befindlichen Ansatz nichts zu machen wußte. Die Analogie der Amazone Landsdowne beweist, daß auch dieser Ansatz mit der ursprünglich unter dem linken Arme befindlichen Stütze in Zusammenhang zu bringen ist, daß demnach auch die Statue im Braccio nuovo den linken Arm auf einen Pfeiler lehnte. Wenn endlich Herr Engelmann seine Auseinandersetzung damit beginnt, daß er erklärt, die Statue sei richtig auf die Füße gestellt, und schließlich zu dem Resultate kommt, der Schwerpunkt müsse weiter nach rechts fallen, so wäre es mir interessant, zu erfahren, wie er zwei so widersprechende Angaben, von denen die eine jedenfalls die andere ausschließt, vereinigen zu können glaubt.

Unter allen Umständen kann man dem Berliner Museum Glück wünschen, daß die Restauration des Meisterwerkes, dessen Besitzes es sich gegenwärtig erfreut, in so durchdachter und treffender

[1]) Vgl. Michaelis, Arch. Anz. 1862, S. 335. Ich habe mich durch eigene Prüfung des Originals von der Richtigkeit seiner Angabe überzeugt.

[2]) In der Abbildung in den Specimens of ancient sculpture II, 10 ist der Bruch genau angegeben. Die Notizen von Michaelis, Arch. Anz. 1862, S. 335, und von Klügmann lauten über diesen Gegenstand völlig übereinstimmend.

Digitized by Google

Weise zur Ausführung gebracht worden ist. Ich wiederhole schließlich meine bereits in dem früheren Artikel ausgesprochene Bitte, daß sich von Berlin aus noch andere kompetente Personen, Gelehrte und Künstler, über diese Frage äußern möchten. Es wird mir außerordentlich erfreulich sein, den Gegenstand mit so sachkundigen Männern zu erörtern, und die Diskussion kann der Untersuchung nur förderlich sein.

Rom, den 21. December 1869. **Helbig.**

II.

Wenn Herr Helbig im Vorstehenden sagt, daß ich die Statue zuerst richtig auf die Füße gestellt sein lasse, um doch schließlich zu dem entgegengesetzten Resultate zu kommen, so hat er meine Worte mißverstanden oder ihnen wenigstens nicht den Sinn gegeben, den ich ihnen untergelegt habe. Allerdings finden sich in meinem Aufsatze (S. 36) die Worte: „Für die Beine zunächst konnte er (der Restaurator) gar nicht schwanken", aber daß dieses noch sehr weit verschieden ist von dem, was mich Herr Helbig behaupten läßt, springt in die Augen. Ich wollte einfach damit sagen, daß im Allgemeinen über die Richtung der Füße kein Zweifel herrschen konnte wegen der ziemlich vollständigen Erhaltung der Beine; daß ich dennoch am Schlusse bei Besprechung des Schwerpunktes der Statue zu der Ansicht kommen konnte, jener müsse weiter nach rechts gerückt, also das rechte, das Standbein, um ein Geringes (nur um ein solches handelt es sich) verkürzt werden, darin liegt wohl kein Widerspruch, wie ihn Herr Helbig zu finden glaubt. Was die übrigen Ausstellungen anbetrifft, so hat Herr Helbig Recht, wenn er sagt, daß der rechte Arm der Florentiner Bronze ergänzt ist, während ich auf Grund von O. Jahn's Worten (Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 47) fälschlich die Echtheit desselben annahm; aber ich hatte ja ausdrücklich die Steinhäusersche Restauration als richtig anerkannt, einmal wegen der auf dem Kopfe erhaltenen Spuren, dann aber auch wegen der ganzen Haltung der Figur. Ferner muß ich auch wohl zugeben, daß ein Theil der Stele bei der Statue Landsdowne antik ist, aber ob daraus alle die Folgerungen gezogen werden dürfen, die Herr Helbig daraus zieht, möchte doch dahin gestellt bleiben. Auch Klügmann (Rhein. Mus. 1866, S. 323) sagt von dem Amazonentypus, welcher durch die Berliner Amazone repräsentirt wird, dem also auch die Statue Landsdowne angehört: „Ihr linker Arm fällt hinab und hat eine Stütze gefunden, welche zusammen mit dem rechten Beine die Hauptlast des Körpers trägt. Worin diese Stütze bestanden, geht aus den Wiederholungen nicht klar hervor; Jahn vermuthet, daß es eine Streitaxt war, und es ist diese Vermuthung um so wahrscheinlicher, als der Amazone sonst jede Waffe fehlen würde." Die Frage hier weiter zu verfolgen, kann ich mich wohl bescheiden.

Im Uebrigen bemerke ich noch, daß auf dem demselben Typus angehörigen Berliner Amazonenkopf (Nr. 262) entschieden ein Puntello sich befindet, sowie daß die von Herrn Helbig, S. 76 dieser Zeitschrift ausgesprochene Vermuthung, „der Arm sei über den Kopf erhoben, um die Brust zu entlasten", schwerlich die Billigung der Anatomen finden wird; im Gegentheil müßte durch das Emporheben des Armes die Wunde auseinandergerissen, also der Schmerz vergrößert werden, während durch Zusammenpressen der verwundeten Stelle der Schmerz gelindert wird. Klügmann hat das richtig gesehen, wenn er von einem andern Amazonentypus sagt (a. a. O. S. 322): „In den uns erhaltenen Marmorkopien ist der rechte Arm freilich meistens wie klagend in die Höhe gehoben, doch kann die Haltung, welche nur von modernen Ergänzern herrührt, nicht richtig sein, da sie der verwundeten Brust nicht eine Erleichterung, sondern eine Anstrengung verursachen würde." Auch will ich noch hinzufügen, daß von der weniger sorgfältigen Behandlung des Gewandes auf der linken Seite, wo der Künstler durch die vorausgesetzte Stele verhindert gewesen sein soll (S. 76), selbst die geübten Augen eines Bildhauers, den ich darüber um seine Meinung gefragt, nichts zu entdecken vermochten.

Zum Schluß noch Eins: mag man auch vollständig mit der Idee der Restauration sich einverstanden erklären, Idee und Ausführung ist zweierlei. Und was diese letztere anbetrifft, so herrscht hier nur eine Stimme; man sehe sich die Restauration an, und man wird in seinem Urtheile nicht schwankend sein.

Berlin, den 12. Januar 1870. **R. Engelmann.**

Druckfehler.

S. 68 Zeile 13 v. o. lies Sbasta statt Schochta, S. 73 Zeile 9 v. u. lies Taboe statt Tabor.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Tempel der Juno Lacinia.

Aus Hoffweiler's „Sicilien“.

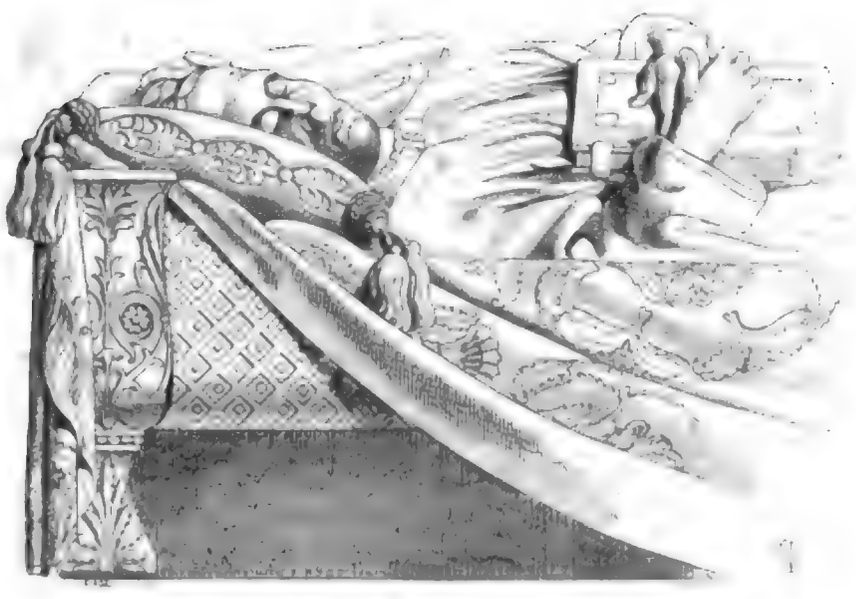
Zeitſchr. f. bild. Kunſt. 1870.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

Verlag von E. A. Seemann.

Digitized by Google

Digitized by Google



Vom Grabmale Marzuppini.

Das Grabmal in der toskaniſchen Frührenaiſſance.

Von **Valentin Teirich.**

Mit Abbildungen.

Betrachtet man die kurze Spanne Zeit, in der die Renaiſſance Italiens zur herrlichſten Blüthe gelangte, in das Fleiſch und Blut eines ganzen Volkes überging, indem ſie gleichmäßig ſich jeder künſtleriſchen Ausdrucksweiſe bemächtigte, ſo muß man ſtaunend zu jenen Künſtlern hinaufblicken, die in Skulptur, Malerei und Architektur ſo große, unſterbliche Werke zu ſchaffen vermochten.

Gewiß, es war eine Rieſenarbeit des menſchlichen Geiſtes, für die Kirche ſowohl als für den Palaſt, für den Altar, das Grabmal, wie für das Prachtmöbel und den Bronzeguß einen neuen äſthetiſchen Ausdruck zu finden, und leicht erklärlich muß es da erſcheinen, daß ſo manches unvollendet blieb, daß die Zeit dazu fehlte, in jeder Richtung die letzten Konſequenzen eines Stiles zu ziehen, der nur allzufrühe in die falſchen Bahnen des Manierismus gerieth. Was jene Epoche und ihr Stil geſchaffen, blieb muſtergiltig und ein Gegenſtand des ſtets erneuten Studiums für alle Zeiten; denn nie war die Formenſprache reicher, mannigfaltiger und belebter für ein und denſelben Gegenſtand als in der Renaiſſance. Die Grabmäler, die uns erhalten blieben und die hier eingehender beſprochen werden ſollen, dienen nur als ſchöne Beſtätigung des Geſagten. Schon das Mittelalter hat ſehr viele ſolcher Werke aufzuweiſen und nach mancher Richtung zu unbeſtreitbarer Schönheit ausgebildet; der Renaiſſance aber blieb es vorbehalten, durch inniges Mitwirken einer Skulptur, die, befreit von den alten Feſſeln, durch ein tieferes Eingehen auf die Antike und

Digitized by Google

die Natur, hier mit voller Selbständigkeit, ohne der Architektur subordinirt zu sein, auftreten konnte, Meisterwerke vollkommener Harmonie zu schaffen. So entsproß in enger Verbindung mit einer reizend ausgebildeten Ornamentik in dem Grabmale der Renaissance ein Kunstwerk voll eigener, hoher, ja absoluter Schönheit.

Die Gothik heftete fast durchgehends ihre Grabdenkmale an die Innen- oder Außenwände der Kirchen, Krypten und Kreuzgänge, meist in ziemlicher Höhe vom Fußboden, stützte sie auf Wandkonsolen, spannte darüber einen von Säulchen getragenen, mehr oder weniger reichen Spitzbogen mit Fialen und kam so zu einem meist dem Tabernackel ähnlichen Bauwerke. Den rechteckigen Sarkophag zieren gewundene Säulchen, die bei reicherer Bildung oft durch Figuren unter Baldachinen ersetzt sind, zwischen welche sich erzählende Reliefs einschalten; die liegende Figur des Todten auf dem Sarkophag entzieht sich ihrer hohen Aufstellung wegen nicht selten theilweise den Blicken des Beschauers. Ein getheilter Vorhang, der baldachinartig von trauernden Engeln, die oft in ihrem Ausdrucke an die lieblichen Gestalten Giotto's erinnern, gehalten wird, ist ein vielfach benütztes und dabei wenig variirtes Motiv. Gewiß, ein echt christlicher Gedanke hat es geschaffen, und die Engelwache am Grabe des Verstorbenen verfehlt als Symbol des frommen Glaubens kaum je ihre Wirkung. Arnolfo del Cambio ist einer der frühesten Künstler, der dieses Motiv am Grabmale des Kardinals Braye benutzt, die Pisani bilden es bald darauf weiter aus und bauen das Tarlati-Monument, in dem sich der gleiche Gedanke zweimal wiederholt. Unter einem hohen Giebel fällt in langen Falten der erwähnte Vorhang herab, welcher den Raum für eine Nische frei macht, in welcher der Todte liegt. Aber auch diese selbst ist wieder mit einem zweiten theilweise geschlossen. Hier wie dort steht die naturalistische Behandlung des drapirenden Stoffes in Stein im störenden Gegensatze zu dem stilistischen Aufbau, dessen Lösung vergeblich gesucht wird; denn durch das Hereinziehen des Zufälligen leidet die architektonische Haltung, der tiefe Ausdruck des Stabilen, Dauernden geht dabei verloren. Verdankt die mittelalterliche Kirchenfaçade meist solchen, an ihre Mauerseiten gelehnten Grabdenkmalen einen belebenden, höchst charakteristischen Schmuck, so sieht man andrerseits frei auf Säulen gestellte selbständige Monumente zur Zierde großer Räume, ja öffentlicher Plätze verwendet. Die Gräber der Scaliger in Verona sind als Typen dieser Art zu betrachten; bedeutend ist die Wirkung jener hoch aufgebauten Reiterstatuen, die den Uebergang vom Grabdenkmale zum Monumente vermitteln. — Die florentinische Renaissance vereinfacht vor allem das Grabmal des Mittelalters und opfert alles Beiwerk dem Hauptzwecke: der harmonischen Gruppirung des Sarkophages mit dem Todten. Verschwindet jener, wie dieß in der frühesten Periode manchmal geschieht, unter der reichen Fülle figürlicher Darstellungen, die ihn umgibt, so wird der Mangel eines Mittelpunktes der ganzen Konzeption immer fühlbar, der übrigens auch schon bei manchen späteren gothischen Denkmalen, wie jenem am Grabe Gregor's X. im Dom von Arezzo, vermieden ist, das in seiner Hauptanordnung bereits den Typus der italienischen Renaissance trägt. Diese setzt den Sarkophag und das Paradebett mit dem Todten in eine Wandnische und umgibt diese entweder mit Pilasterstellungen oder rahmt sie in oft reiche Profile ein. Auch eine halbkreisförmige Nische mit dem Sarkophag auf Konsolen oder einer ziemlich hohen Basis findet man bisweilen; nur selten ist, namentlich in der florentinischen Renaissance, die Form des freistehenden Grabdenkmals angewendet worden. Die Gräber der Heiligen oder solche von Bischöfen der Kirche hat das Mittelalter fast ausschließlich mit Denkmalen geziert; die Kanonisirung, der Tod der Kirchenfürsten gab der frommen Gemeinde Anlaß zu deren Errichtung. Zur Zeit der Renaissance sind solche Beweggründe geblieben, andere neu hinzugetreten, und die Eitelkeit neben hohem Kunstsinn der mächtigen Päbste und Fürstenhäuser gab häufig den Impuls zur Ausführung

Digitized by Google

der größten Werke dieſer Art.*) Schon zu Lebzeiten oft wurden die Grabmäler bei hervorragenden Künſtlern beſtellt und ausgeführt, oder wenigſtens in der letzten Willensäußerung der Grund zu deren Errichtung gelegt; aber auch dem freien Entſchluſſe der überlebenden Perſonen verdankt die Kunſt herrliche, auf die Gegenwart gekommene Werke. Zeugniß von der Großartigkeit der zu Grunde liegenden Ideen gibt am beſten das projektirte Grabmal Pabſt Julius' II., mit deſſen Kompoſition ſich der große Geiſt eines Michelangelo durch die ganze Zeit ſeines Schaffens getragen hat und deſſen Ausführung ein ungünſtiges Geſchick nie zur vollen Wirklichkeit werden ließ.

Nicht immer kam der Wunſch Einzelner zur Erfüllung, durch ein prächtiges Grabdenkmal ſich in der Erinnerung der Nachwelt zu erhalten, und der Zahn der Zeit, die Gleichgiltigkeit der kommenden Geſchlechter gegen Namen ohne weltgeſchichtliche Bedeutung dann aber auch roher Vandalismus haben nicht ſelten die ſteinernen Denkmale eines erloſchenen Menſchenlebens völlig zum Verſchwinden gebracht. Dem Grabe jenes eitlen Sekretärs Papſt Martin's V., des Bartolommeo Arragazzi in Monte Pulciano, ward ein ſolches Loos zu Theil.

Inſchriften, die den Zweck hatten, die Vorzüge des Verſtorbenen in das rechte Licht zu ſetzen, fehlen auf keinem Grabdenkmale. Daß die Florentiner es hierbei aber mit der Wahrhaftigkeit des Erzählten eben nicht ſehr genau nahmen, und künftigen Generationen von Verdienſten ſprachen, die den Zeitgenoſſen unbekannt waren, iſt aus dem Grundſatze „de mortuis nil nisi bene“ wohl ganz erklärlich. Als Pabſt Martin V. die Inſchrift auf dem Sarkophage des Gegenpabſtes Johann XXIII., welche die Worte „quondam Papam“ enthielt, geändert haben wollte, — verweigerte man dieß mit dem Ausſpruche „quod scripsi, scripsi.“

Seltener als im Mittelalter findet man ein Heiligengrab aus der Zeit der Renaiſſance. Die Caſſa S. Zanobi und jene der Heiligen Proto, Giacinto und Nemeſio im Dom und den Uffizj zu Florenz, welche die Aſche jener Märtyrer enthalten, gehören hierher. Ein größeres Werk dieſer Gattung iſt der Altar San Savino's im Dom von Faenza. Die Hand Benedetto da Majano's ſchmückte es mit der Statue des Todten und reichen Reliefs, ſo wie das gleichfalls bedeutende Reliquiar von S. Bartolo in S. Gimignano, welches die Gemeinde nach der Kanoniſirung des Heiligen durch Pabſt Alexander V. (1488) in einer eigens hierzu erbauten Kapelle errichten ließ.**)

Iſt der vorhin beſchriebene Haupttypus der toskaniſchen Gräber auch unendlich vieler Abänderungen fähig, ſo haben doch faſt alle Künſtler dieſer Zeit dieſelbe Anordnung im großen Ganzen beibehalten, die ihnen ein unbegrenztes Feld zur Anbringung des reichſten ornamentalen und figürlichen Schmuckes einräumte. Aber trotz jenes Feſthaltens an einer Hauptform trifft man oft genug auch Abänderungen derſelben. So wird entweder der Sarkophag bloß mit einem Bogen umſpannt und dadurch die Breitendimenſion der ganzen Anordnung zur hervorragenden, oder die Niſche mit dem Sarkophage zur mittleren gemacht, auf beiden Seiten je eine kleinere angereiht und mit Statuen geſchmückt. Pilaſter und Säulen bewirken die Trennung derſelben. Das Grabmal des Raffaello Maffei in Volterra zeigt dieſes Motiv, das ſeine höchſte Ausbildung in den berühmten Monumenten in S. Maria del Popolo erreicht.

---

*) Vergleiche hierüber Burkhardt's Geſchichte der Renaiſſance in Italien, wo in den Abſchnitten § 138—142, ſo wie im Cicerone desſelben Autors die wichtigſten Grabmäler in bekanntlich vortrefflicher Weiſe beſprochen werden.

**) Vergl. Perkins, Tuscan sculptors. London 1865.

Digitized by Google

Während bei dem Vorhergehenden die mittlere Nische mit rundbogigen Profilen überdeckt erscheint, an die sich ohne vermittelnde Uebergänge die flachen Gesimse über den Seitennischen schließen, ist bei diesem auch die mittlere horizontal überdeckt und die Schärfe der Kontraste verschiedener Gesimshöhen durch sitzende Figuren in passender Weise ausgeglichen. Auch hier trennen Säulen die Nischen von einander, deren Kapitäle, Sockel u. s. w. eine äußerst reiche ornamentale Durchbildung zeigen. Die venezianischen Denkmäler unterscheiden sich in der Anordnung der Gesimstheile ganz wesentlich von denen Toskana's. Ueber alle drei Nischen läuft da das große Hauptgesimse und schließt so über den zwei niedrigeren Seitennischen einen Raum ab, der durch Reliefs, wie am Grabmale Vendramin und Marcello, ausgenützt ist. Ueberhaupt aber trennt tiefer Ernst, strenge Form und Einfachheit die Werke der Florentiner von den reich und prächtig ausgeführten Grabmälern der Dogen und Edlen Venedigs. Am nächsten kommt allenfalls noch das Grab Suriano in S. Stefano dem zweitbesprochenen Haupttypus. Sehr schön wird hier der Sarkophag von Greifen getragen und dabei das Verhältniß der Höhe zur Breite günstig geändert, das bei den venezianischen Bauten dieser Art zu sehr dem Quadratischen sich nähert. Knappen und Karyatiden tragen hier, wie manchmal auch im Mittelalter, den Sarkophag, ein Gedanke, der von Florentiner Meistern nur selten angewandt wurde. Auch das Eingangs erwähnte Motiv der trauernden Engelgestalten findet im Quattrocento mannigfache Wiederholung an den Werken des liebenswürdigen Bernardo Rosellino, dem Monumente der Beata Villana in S. Maria Novella, dann an jenen Donatello's ꝛc. Ganz im mittelalterlichen Geiste ist das Grab Filippo Lazzaro's von demselben Meister gedacht, an welchem über dem auf Konsolen gestellten Sarkophage ein von Engeln gehaltener Vorhang ausgespannt ist. Nebensächlicher schon behandelt findet man die Draperie an den Grabmälern des Kardinals von Portugal und Grafen Ugone in der Badia zu Florenz, während z. B. an einem Monumente in S. Girolamo zu Forli an der Rückwand der Nische ein reich geschmückter Vorhang angebracht ist.

Die einzelnen wesentlichen Theile der Grabdenkmale Toskana's sollen im Folgenden einer eingehenden Besprechung unterzogen und namentlich dem Nischengrabe hierbei jene hervorragende Stellung eingeräumt werden, die es unter den Bauwerken dieser Art einnimmt. Unmöglich freilich wird es sein, ein strenges System in eine solche Uebersicht zu bringen; spottet ja doch die frei sich entfaltende, reich und kräftig erblühende Kunst der italienischen Frührenaissance am meisten einer strengen Klassifizirung, die überhaupt, wenn sie für eine Kunstperiode denkbar ist, auch als sicheres Zeichen einer beginnenden Ernüchterung, eines schablonenhaften Schaffens gelten kann. Viele Monumente werden zu berücksichtigen sein, die in den Rahmen der aufgestellten Typen sich nicht fügen, andrerseits aber wird wieder die Anordnung des Nischengrabes auf Bauwerke anderer Zwecke sehr häufig übertragen, und namentlich sind nicht selten Brunnen zu finden, an denen etwa nur das Becken durch einen Sarkophag zu ersetzen wäre, um daraus ein Grabmal zu schaffen. Ja, in der Certosa bei Florenz ist direkt der Brunnen mit dem Grabmale vereinigt; denn aus dem Sarkophage fließt der Strahl unmittelbar in ein daruntergestelltes, von Drachen getragenes Becken. Ehe aber auf Besprechung von Details eingegangen werden mag, sei nur noch einer Gattung von Grabmälern Erwähnung gethan, die freilich bescheiden neben den prunkvollen Marmornischengräbern stehn, aber doch eine Fülle des trefflichsten künstlerischen Materiales, der besten Konzeption enthalten. Es sind dieß die eingelegten Marmor- oder Marmorniello-Platten, von denen in Italien die Kreuzgänge und Kirchen des Mittelalters sowohl als auch der Renaissance-Periode so vieles aufbewahrt haben. Der Uebergang hierzu wird eigentlich

Digitized by Google

noch durch die skulpirten Grabplatten gebildet, von denen jene des Angelo Acciajuoli in der Certosa, und die so schönen des Ghiberti als die vorzüglichsten erscheinen. Nicht allein die berühmte Bronzeplatte von Fra Leonardo Stagi in S. Maria novella, welche diesem Mönche auf öffentliche Kosten aus Dankbarkeit für seine geleisteten diplomatischen Dienste errichtet wurde, gehört hierher, sondern auch jene in S. Croce des Hauptmannes Ludovico degli Obizzi und Bartolo Valori von demselben Meister sind hier zu nennen.

Die Kunst der eingelegten Marmorarbeiten gelangte schon im 14. Jahrh. namentlich in Siena zu hoher Ausbildung und erreicht wohl in Beccafumi, dem Meister des prächtigen Dompflasters daselbst, der sogar Figuren mit in den Kreis seiner Ausführungen gezogen hat, ihren Gipfelpunkt. Die verwandte Technik des Marmorniello wurde gleichzeitig geübt und die schönen Grabplatten in S. Croce und S. Maria novella geben Zeugniß von der Vollendung, zu der sie gedieh.*) Meist trägt die weiße Marmorplatte in der Mitte das Wappen des Verstorbenen in den Stein gravirt und von einer oft reizend komponirten Bordüre umgeben, deren Zeichnung dadurch hervortritt, daß eine harzige oder metallische Komposition in die vertieften Stellen eingelassen wurde.

Das prächtige Nischengrab überragt in allen seinen Formen weit diese kleine, einfach verzierte Grabplatte; die mannigfachsten Bildungen des Grabdenkmales liegen zwischen diesen beiden Endpunkten der langen Reihe der uns aufbewahrten Kunstwerke; aber an allen ist klar und deutlich der hohe Geist der florentinischen Renaissance erkennbar, mit ihrer reichen Welt von Formen, mit ihrer Phantasie und fein gefühlten Durchbildung des künstlerischen Gedankens, wie sie nach ihr in keiner Stilepoche so schön und rein je wieder vor das Auge des Beschauers tritt.

Der Sarkophag.

Den wesentlichsten Theil des florentinischen Grabmals aus der Periode der Frührenaissance bildet der Sarkophag, der sich auf einer mehr oder weniger betonten, oft sehr reich verzierten Basis über den Kirchenfußboden erhebt, deren künstlerische Durchbildung und Gliederung nicht mannigfaltiger gedacht werden kann.

Von der strengen Nachbildung der Antike bis zur originalsten Erfindung der schöpferischen Renaissance, vom schweren rechteckigen Sarge bis zum vielfältig gegliederten und abgestuften Prachtsarkophage durchläuft er alle künstlerisch möglichen Gestalten. Stets trennt ein Gesimse den Deckel vom eigentlichen Sarge, der sich in verschiedenster Weise über die Basis erhebt. Hier findet man die reizendsten Motive, die glücklichsten Inspirationen der italienischen Renaissance, vielfältige Gedanken mit unendlicher Variation in der Ausführung. — Eines der häufigsten, und schönsten Motive läßt den Sarkophag auf Löwentatzen ruhen. Am Mediceergrabe wurde es von Verrocchio zuerst benützt, schöner aber an dem Leonardo Bruni's in S. Croce von B. Rosellino ausgebildet, der nach antiker Weise an die Tatzen noch Löwenköpfe ansetzt und mit ihnen die Sargecken formt. Ganz klein und einfach bringt Benedetto da Majano denselben Gedanken zur Ausführung, der wohl von Settignano am Grabmale Marzuppini am graziösesten behandelt ist. Rankenwerk verbindet dort den Sarkophag harmonisch mit den Tatzen, auf die er sich stützt, in einer Weise, die später noch einmal berührt werden mag.

Das Monument Giugni, ebenso wie das des Grafen Hugo von Andeburg, eines der

*) Vergl. Waring, The arts connected with architecture in Central-Italy, worin einige Abbildungen solcher Grabplatten enthalten sind.

Digitized by Google

schönsten in der Badia, von Mino, ist ganz architektonisch auf kleine Konsolen gestellt; sonderbar dagegen ist der Gedanke, als Karyatiden am Grabe der Isotta da Rimini in S. Francesco Elephanten, die Wappenthiere der Malatesta, zu verwenden, wie dieß wahrscheinlich von Ciuffagni geschah,*) während Rovezzano den Sarkophag des Altoviti in S. Apostoli von Harpyen tragen läßt. In der berühmten Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato sind die Stützen des antikrömischen Sarkophages einem Lavacrum ähnlich, durch kannelirte Konsolen gebildet, die in Löwentatzen enden. Es gibt dieß dem Ganzen einen Charakter architektonischer Strenge, der zu der naiven, mehr malerischen Behandlung der umgebenden Figuren nicht recht stimmen will. An einem gelungenen Werke von Civitale wiederholt sich dieser Gedanke, der übrigens bei einem Monumente in Volterra mit einer Strenge durchgeführt erscheint, die an den Mediceersarkophag Michelangelo's erinnert. Eine Ausnahme vom toskanischen Grabtypus macht das Monument des Kardinals Brancacci in Neapel, bei dem der Künstler auf ein entschieden mittelalterliches Motiv, das der weiblichen Karyatiden als Trägerinnen des Sarkophages, zurückgreift.

So selten eine ähnliche Wiederholung dieses Gedankens in der florentinischen Kunst sich nachweisen läßt, so häufig findet er sich dagegen in der venezianischen verwerthet. Die Denkmäler in der Kirche S. Giovanni e Paolo und ai frari bestätigen dieß auf's Beste, denn gar häufig sind dort Knappen, Tugenden ꝛc. als Karyatiden glücklich verwendet.

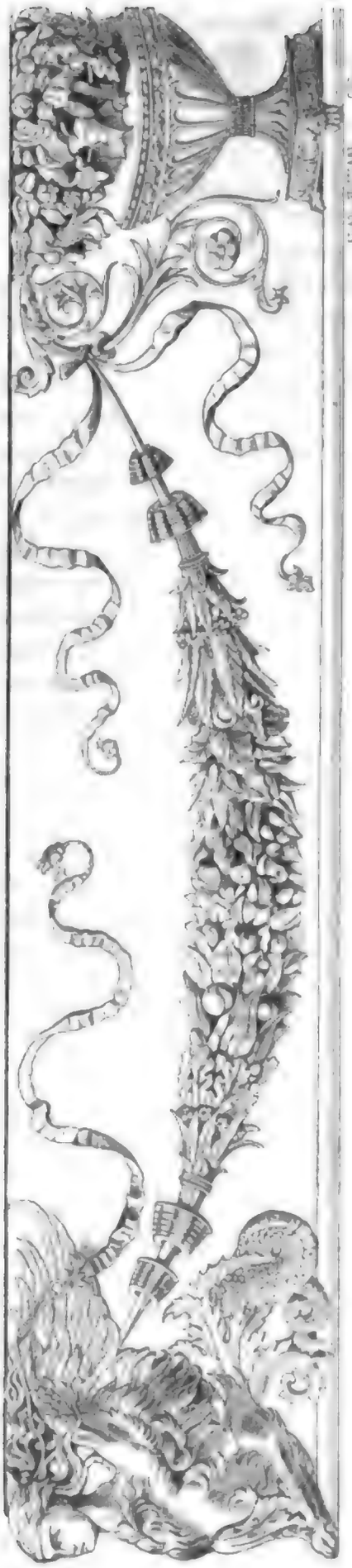
Wie die Art seiner Aufstellung, so ist auch die Form des Sarkophages eine schwankende, bald strenge durchgebildet, wie der halbcylindrische in S. Miniato oder jener des Bruni, bald von so hoher mustergiltiger Schönheit, wie der am Monumente Marzuppini. (S. d. Abbildg.) Die freie Behandlung des Ornamentes, das hier nicht blos aufgelegt erscheint, sondern mit dem Ganzen in einen organischen Zusammenhang gebracht ist, die feine Behandlung des flachen Reliefs, das sich zum Hochrelief, ja zum ganz frei ausgearbeiteten Ornamente erhebt, findet nicht leicht in einem Werke jener Zeit seines Gleichen. Die treffliche Benutzung des Akanthusblattes ist es, die das Monument so mustergiltig macht und welche an den Pilasterkapitälen (Abbildg.) höchst sonderbarer Weise ganz im römischen Sinne wie am Olivenblatt mit aller Delikatesse durchgeführt ist. Schon im Jahrhunderte seiner Erbauung genoß das Monument eines hohen, weit verbreiteten Rufes, der zu vielen Nachahmungen desselben Anregung geben mußte. Vielleicht ist die Wiederholung, die es mit einigen wenig lobenswerthen figürlichen Hinzufügungen am Grabmale Tartagni in Bologna durch Francesco da Simone, einen Schüler Verrocchio's erfuhr, noch die gelungenste, obwohl das leider überladene Ornament der Kopie dem Originale in der Feinheit der Durchführung immerhin nachsteht.

Oefter als den reich verzierten Sarkophag findet man den einfachen angeordnet. Ein solcher ist der Donatello's am Mediceischen Grabe, von parallelepipedischer Form. Ihm ähnlich ist ferner jener der Beata Villana von gleichfalls rechteckiger Gestalt, mit schmucklosem Deckel, der sich endlich an vielen Heiligenschreinen, den sogenannten „casse", wiederholt und auch an Ghiberti's Arca dei SS. Giacinto, Proto und Nemesio angetroffen wird.

Naturgemäß bietet die Inschrift das Hauptmotiv der Dekoration des Sarkophages. Manchmal füllt sie dessen ganze Langseite ohne weitere Unterbrechung aus, öfter aber noch wird sie auf eine Schrifttafel gesetzt, die dann Engel oder geflügelte Genien, wie so schön an einem Grabe Ghiberti's, tragen, oder es halten sitzende Putten ein Spruchband, wie dieß an manchen Werken Donatello's zu sehen ist.

*) Vergl. Perkins, Tuscan Sculptors.

Digitized by Google



Sockelverzierung am Grabmale Marzuppini.

Der Unterbau am Monumente Pabſt Johann's XXIII., den vier Pilaſter auf ähnliche Weiſe wie an venezianiſchen Arbeiten in Niſchen theilen, welche die Perſonifikationen der drei göttlichen Tugenden enthalten, verliert dadurch völlig den Charakter des Sarkophages. Der Deckel ergänzt den eigentlichen Sarg zum Sarkophag. Auch ihn ſchmückte die Hand des Künſtlers und nicht ſelten mit reichen Mitteln. Wappenſchilde, Engel, Figuren und Ornamente aller Art werden zu ſeiner Dekoration herangezogen, oder wenigſtens ſeine Oberfläche ſchuppenartig verziert, was freilich nur in dem durchſcheinenden Materiale des weißen Marmors mit Erfolg geſchehen kann. Meiſt dient er der Figur des Todten als Unterlage; iſt dieß nicht der Fall, wie am Denkmal Altoviti in der Kirche SS. Apoſtoli, ſo wird die Endigung des Deckels eine frei ornamentale, die bei letzterem vielleicht auch noch eine Büſte als Bekrönung erhalten ſollte. Mit wenigen Ausnahmen ſteht der Sarkophag durch ein tragendes Verbindungsglied, den Fuß, auf einem Unterbau, der Baſis. Sie fehlt beiſpielsweiſe an Filippo Strozzi's Monument von B. da Majano, bietet im Allgemeinen jedoch ein weſentliches Moment der Dekoration.

Settignano legt Fruchtkränze um die Baſis (Abbildg.), Einhörner und Todtenköpfe ſind am Grabmale Portugallo benützt, Putten, die Feſtons halten, bei Donatello. Ein Beiſpiel von Dekoration in ganz antikem Sinne liefert das Werk Rovezzano's zum Andenken an den Gonfaloniere Piero Soderini in S. Maria del Carmine, wo der Unterbau mit Kandelabern, Greifen und Stierköpfen geſchmückt erſcheint. Auch das Saſetti-Monument iſt vom antiken Geiſte beſeelt; Sarkophag wie Baſis wurden hier mit römiſchen Motiven geziert und namentlich letztere mit vielen Figürchen der Darſtellung eines Trauerzuges bedeckt.

Iſt am Grabmale die ruhende Geſtalt des Todten ſelbſt dargeſtellt, ſo überdeckt den Sarkophag das Paradebett oder die eigentliche Bahre, auf der oft eine Draperie und ein Polſter liegt, welche die delikateſten flachen Stoffmuſter zieren, wie dieß z. B. ſehr ſchön am Marzuppini-Monumente durchgeführt iſt.

Während am Grabmal des Biſchofs Angelo Marzi in der Annunziata, welches übrigens

Digitized by Google

der späteren Zeit von 1536 angehört, die Gestalt des Todten unmittelbar am Sarkophage aufruht, ist an vielen andern ein Zwischenglied als Träger des Paradebettes eingeschaltet, wie es ein Monument B. Rosellino's zeigt, wo ganz in der Art vieler venezianischer Künstler Adler als Stützen verwendet sind. Ganz abweichend von der allgemeinen Stellung des Paradebettes ist dieser Künstler in S. Domenico zu Pistoja vorgegangen, wo er es an die Wand auf Konsolen stellt und auch sonst sich mancherlei Aenderungen an dem Typus der toskanischen Grabmale erlaubt.

Die mittelalterlichen Grabmonumente stellen die Person des Todten in der verschiedensten Weise dar. Bald liegt er in einer Nische, bewacht von betenden Engeln, bald sitzt er am Sarkophage und lehrt seinen Jüngern. Immer aber spielt er die Hauptfigur an den erzählenden Reliefs des Grabmales und ist stets porträtähnlich behandelt. Vorzüglich liebte es Venedig, den Todten zu Pferde als Reiterstatue darzustellen, die häufig in die Kirche selbst gesetzt wurde. Die Frührenaissance, feinfühlend und beredt in ihrer Formensprache, hat dagegen auch in dieser Hinsicht das Richtige getroffen, indem sie den Todten vor der Bestattung, auf reich geschmücktem Paradebette liegend, den Augen der Besucher zeigt. Verklärten Gesichtes mit dem ernst-heiteren Ausdrucke des tiefsten Seelenfriedens ruht er wie im sanften Schlafe: ohne Todeskampf schied seine Seele aus dem Körper. Ist eine solche Anordnung an sich schon die würdigste und passendste, so wahrt sie doch auch der dekorativen Kunst ein weites Feld und klingt mit dem ruhigen architektonischen Aufbaue gar schön zusammen. (Anfangsvignette.) Klar und scharf ist so die Gliederung des Monumentes gegeben, das eine durchgebildete Ornamentik mit reichem Schmucke nun ungefährdet überziehen kann. So wie im Mittelalter, erscheint nicht selten die Person des Todten auch jetzt noch häufig theils als Büste, theils als Relief am Grabmale angebracht. Eine ganz eigenthümliche Anordnung aber sieht man am Grabmale Innocenz' VIII. in Rom, der einmal auf dem Sarkophage liegend, dann aber auch in sitzender Stellung dargestellt ist, während er seinen päpstlichen Segen ertheilt. Die Gesetzmäßigkeit der horizontal liegenden Figur wird nun allerdings im 16. Jahrhunderte gestört und schon an Sansovino's Prachtgräbern wird sie vermißt, wo der Todte ruhend in halbsitzender, halbliegender Stellung, gestützt auf einen Arm, dargestellt ist, wodurch ihm mehr der Charakter eines Schlafenden geliehen wird. — Die Meister der früheren Epoche legen die Figur des Todten horizontal und lehnen ihn nur meist etwas schief gegen die Wand, um den Beschauer von dem niedrigen Standpunkte des Fußbodens aus mehr als das verkürzte Profil desselben sehen zu lassen und seine Gesichtszüge deutlich unterscheidbar zu machen, wie dies z. B. in ganz auffallender Weise am Monumente Bentivoglio von Quercia geschehen ist. Häufig charakterisirt eine treffliche Ausführung diese Statuen, von denen als eine der besten jene am Grabmale der Ilaria del Caretto von J. della Quercia im Dom von Lucca erscheint. Ist die Darstellung hier auch noch etwas in der Art der Certosa-Denkmäler befangen, so kann doch der Ausdruck des Gesichtes mit den geschlossenen Augen nicht leicht trefflicher den Zustand zwischen Schlaf und Tod wiedergeben. Der liegende Hund zu den Füßen der Statue, ein Sinnbild ehelicher Treue, vervollständigt den Eindruck auf den Beschauer zu einem sinnig abgeschlossenen Ganzen. Mit Quercia bricht die alte Traditon des Mittelalters ab, mit ihm beginnt die Epoche der Frührenaissance und die neue Schule von Siena, deren Begründer er genannt werden muß. In Florenz folgten ihm bald A. und B. Rosellino; durch diese befestigten sich die neuen Ideen eines immer üppiger sich entfaltenden Kunstlebens; sie stehen inmitten der besten, kräftigsten Periode toskanischer Renaissance. Des letzteren Statue der Beata Villana übertrifft vielleicht noch etwas die vorher besprochene. Auf dem Sarkophage mit gekreuzten Händen liegend, bringt auch sie

Digitized by Google

Grabmal Marzuppini.

Gezeichnet von Valentin Teirich.

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. 1870.

Druck von E. Grumbach in Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

Digitized by Google

das rein christliche Ideal zum Ausdrucke; denn wie vom Hauche himmlischer Verklärung umflossen, in tiefem Seelenfrieden, ruht die herrliche Frauengestalt.

Die Bekleidung der Statuen bildet sich in gewissen Fällen fast typisch aus. So werden Bischöfe stets im vollen Ornate dargestellt und die Gewandung oft mit einfacher Strenge, wie an jenem des Bischofs Angelo Acciajuoli in der Certosa bei Florenz, behandelt. Schon wurde die Portraitähnlichkeit der Gesichtszüge hervorgehoben, der z. B. auf's minutiöseste in der trefflichen Bronzestatue von Vecchietta im Museum des Bargello nachgestrebt ist, einer Figur, welche früher bekanntlich einen Theil des Grabmales in S. Domenico zu Siena von Mario Soccino bildete.

In der späteren Renaissancezeit, besonders aber im Barockstil wird die Gestalt des Todten häufig durch dessen Büste ersetzt und diese über den Sarkophag gestellt; doch hat

Kapitäl am Grabmale Marzuppini.

dies in der frühern Zeit nur ganz selten stattgefunden, wie z. B. am Salutati-Monument von Mino im Dom zu Fiesole. Hier steht die sehr individuell gehaltene Büste, deren Augen sogar bemalt sind, mit einer Konsole auf einer Verkröpfung des Gesimses und auch beim Sanazzaro-Monument ist die ganze Figur durch eine solche ersetzt. — Die im Dom von Florenz erhaltenen Denkmäler, welche die Republik ihren verdienten Bürgern dekretirte, sind im großen Ganzen sehr untergeordneter Art. So zieren die Gräber Giotto's und Brunelleschi's einfache im Relief gehaltene Brustbilder als Medaillons, die durch Profilirungen und Fruchtkränze umfaßt werden. Benedetto da Majano und Buggiano sind die Schöpfer dieser Werke. Etwas weiter ging Ferucci bei dem Monumente Marsilio Ficino's.

Digitized by Google

wo er das Bruſtbild in eine von einfachen Pilaſterſtreifen umgebene Niſche ſtellt. Auch an dem reichen Noceto-Monumente ſind die Profilköpfe von Vater und Tochter in die Zwickel geſetzt, welche zwiſchen dem einfaſſenden Halbrund und dem großen Medaillon frei bleiben, welches die Madonna enthält. Endlich iſt auch am Saſetti-Monumente, dem einzig beglaubigten von Giuliano da San Gallo's Hand, der Portraitkopf des Verſtorbenen in Medaillonform angebracht.

(Schluß folgt.)

Meiſterwerke der Kaſſeler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

Mit Text von O. Mündler.

Ich fühle mich weder berufen noch befähigt, die Geſchichte der weiland kurfürſtlichen Galerie von Kaſſel, ihrer Entſtehung und ihrer Schickſale zu ſchreiben. Es iſt ſehr zu wünſchen, daß ein Mann, dem die erforderlichen urkundlichen Hilfsquellen zu Gebote ſtehen, und der wo möglich die Ereigniſſe vom Anfang unſeres Jahrhunderts mit erlebt hat, ſich dieſer Aufgabe unterziehen möge. So anziehend aber auch jeder eingehende Bericht über Bildung und Entſtehung dieſer koſtbaren Sammlung, ſo mannigfaltig die Art und Weiſe der Erwerbung der einzelnen Bilder ſein mag, ſo kurz und ſo unerfreulich iſt die eintönige Geſchichte ihres Verfalles, welche in die politiſche Geſchichte des Landes verflochten iſt. Wie überall, ſo auch hier, äußerte ſich die Napoleoniſche Gewaltherrſchaft unter Anderem durch Entführung der Kunſtſchätze des eroberten Landes. Nahe an dreißig Hauptwerke der Kaſſeler Bildergalerie wurden nach Paris geſchleppt, aber nicht dem dortigen Muſeum einverleibt, ſondern zum Schmuck des Schloſſes Malmaiſon der Kaiſerin Joſephine überlaſſen; ſodann im J. 1814, ſtatt wie die übrigen geraubten Kunſtſchätze dem rechtmäßigen Eigenthümer zurückgegeben zu werden, dem Kaiſer Alexander käuflich abgetreten und von dieſem nach S. Petersburg gebracht, wo ſie gegenwärtig ohne Widerrede den koſtbarſten Beſtandtheil der kaiſerlichen Sammlung in der Ermitage ausmachen. Nie und nirgends iſt ein ſchreienderes Unrecht begangen worden; kein Land und keine Kunſtſammlung hat einen empfindlicheren Verluſt erlitten, einen Verluſt, deſſen Ausdehnung nur der ermeſſen kann, dem Gelegenheit geworden iſt, die fraglichen Meiſterſtücke in der Hauptſtadt des Nordens zu bewundern. Und wie viele dürfen ſich mit der Hoffnung ſchmeicheln, einmal in ihrem Leben dieſen Genuß ſich verſchaffen zu können, den der Bewohner des weſtlichen Europa's entſchieden zu theuer erkaufen muß? In Kaſſel ſelbſt ſind nur Wenige, die eine Vorſtellung von der Größe des erlittenen Verluſtes haben, weil die Zahl derer ſehr gering iſt, in denen die Erinnerung an die ehemalige Bedeutung der Galerie lebendig geblieben iſt. So viele auswärtige Kunſtfreunde aber der Galerie zu Liebe die Hauptſtadt des ehemaligen Kurfürſtenthums Heſſen beſuchen, alle ſind überraſcht und höchlichſt erſtaunt über die große Anzahl bedeutender Werke der Malerei, beſonders aus der niederländiſchen Schule des 17. Jahrhunderts, welche dieſelbe noch immer enthält. In der That iſt Kaſſel auch jetzt noch, nach dem unerſetzlichen Ver-

Digitized by Google

luſt, den es erlitten, in der Reihe der deutſchen Bildergalerien unbedingt die erſte, die ſich an die der vier großen Hauptſtädte: Dresden, Wien, München und Berlin anſchließt; und der Entſchluß des verdienſtvollen Verlegers der „Zeitſchrift", den Leſern derſelben und Allen denen, die ſolcherlei Genüſſen zugänglich ſind, die hervorragendſten Werke der Sammlung in getreuen und künſtleriſch befriedigenden Radirungen von der Hand des bewährten jungen Meiſters William Unger vorzuführen, verdient den unbedingteſten Beifall und bedarf keines empfehlenden Wortes. Eben ſo wenig braucht die Ueberlegenheit dieſer Art von künſtleriſcher Wiedergabe im Vergleich zu photographiſchen Blättern — ſelbſt wenn dieſelben, was nicht immer möglich, unmittelbar von den Bildern abgenommen wären — bewieſen zu werden. Die undankbarſte aber, wenn auch nicht gerade die ſchwierigſte Aufgabe wird immer die dem Verfaſſer des erläuternden Textes zugefallene bleiben, welcher das für die Wonne des Auges Geſchaffene dem Begriffe zugänglich zu machen, und ſtatt Licht und Farbe, nur dürre Worte zu ſeiner Verfügung hat.

I. Altarbild von Rubens.

Den Reigen eröffnet Peter Paul Rubens, deſſen großes Altarbild, Nummer 187, jeder Sammlung zur Zierde gereichen, und ſelbſt in München, deſſen Pinakothek mit 88 Rubens prangt, in's Gewicht fallen würde. In der linken Ecke des Bildes, wo zwiſchen Säulen und Teppichen ein (unſichtbarer) Thron ſich aufbaut, ſitzt mit fürſtlichem Anſtand die heilige Jungfrau, das unbekleidete Chriſtuskind auf ihrem Schooße haltend und ihre Linke auf die Schulter des jugendlichen Täufers legend, der ſich in kindlicher Vertraulichkeit an ſie anlehnt. Die Mutter und das Kind ſchauen mit theilnehmender Herablaſſung auf den in tiefgebückter Stellung vor den Stufen knieenden heiligen Chriſtoph; (die Bezeichnung als Rochus erſcheint weniger paſſend). Ueber ihm ſteht, leiſe geneigt, die Arme über der nackten Bruſt gekreuzt, mit aufgelöſten Haaren, die heilige Büßerin Magdalena, ihren Blick auf das göttliche Kind gerichtet. Ihren Abſchluß findet die Gruppe durch fünf, in frommem Eifer ſich hinzudrängende Heilige: Dominicus, Franciscus, den Ritter Georg, den König David (oder Karl d. Großen) und einen Biſchof. Magdalena iſt dieſelbe Geſtalt von unnennbarem Reiz, welche jedem Verehrer des großen Antwerpener Meiſters, der zu ſeiner Familiengruft in Saint Jacques mit dem berühmten Altarblatt gepilgert, in unauslöſchlicher Erinnerung geblieben iſt. Es ſind die Züge der verführeriſch und ſinnlich ſchönen Helena Forment, nur noch veredelt und vergeiſtigt, und durch einen hinreißenden Ausdruck der Hingebung, der Inbrunſt und anbetenden Verehrung beſeelt, ohne daß jedoch auf Buße und Reue irgend entſchiedener Nachdruck gelegt wäre. Ueberhaupt iſt in dieſem Altarbilde von ſtrenger Askeſe, ja nur von eigentlich kirchlichem Sinn ebenſowenig zu merken, wie von dem gemeſſen ſymmetriſchen Aufbau eines umbriſchen Kirchenbildes aus der Zeit des P. Perugino oder des Niccolò Alunno. Rubens, der in ſeinem ganzen Leben nie die geringſte Anwandlung von Kaſteiung des Fleiſches und Sinnentödtung gehabt, entſchloß ſich ſchwer zur Unterdrückung des Nackten, das denn auch aus unſerm Altarbilde keineswegs verbannt iſt. Es unterliegt aber auch keinem Zweifel, daß dieſes Werk des ſtrenggläubigen Katholiken Rubens heutzutage in keiner Kirche, z. B. der Rheinprovinz, (wo der Meiſter ſelbſt das Licht der Welt erblickte), Aufnahme fände, während man ſich getroſt an einen lebenden Düſſeldorfer Künſtler wenden dürfte, in der zuverſichtlichen Erwartung, daß ſein Werk der Abſicht des Beſtellers entſprechen werde. Der Schluß ſchiene demnach erlaubt, daß wir ſeit zwei Jahrhunderten frömmer geworden, während jene Zeiten, wie ſie künſtleriſch höher ſtanden, ſo auch an geiſtiger Freiheit uns übertrafen. Wer aber die eigentliche Blüthe der kirchlichen Kunſt ſucht, der wird doch unbedingt in's XV. Jahrhundert, nach Italien oder nach Flandern

Digitized by Google

zurückgehen müssen. Das rein Malerische dagegen hat zu keiner Zeit und in keiner Schule einen größern Vertreter gehabt, als Peter Paul Rubens. Wenn auch zugegeben werden muß, daß die Venezianer des XVI. Jahrh. einen noch höhern Glanz der Färbung, größere Pracht und Tiefe der Wirkung erreicht haben, so hat doch der Flandrer, der nach ihnen gekommen, durch die kühne und entschiedene Zusammenstellung ungebrochener Lokalfarben, die er keinem Vorgänger verdankt und die als der angemessenste Ausdruck seines eigenen Wesens und seines entschiedenen Charakters erscheint, durch den vollen Einklang seiner äußern Darstellung mit seiner tiefinnersten Anschauungs- und Empfindungsweise, eine so großartige Harmonie, eine so zwingende Wirkung erreicht, daß kein empfänglicher Beschauer sich dem überwältigenden Eindrucke seiner ganzen Erscheinung zu entziehen vermag. Nichts kommt dem Reichthum der Erfindung, der gestaltenden Kraft dieses schöpferischen Geistes, nichts dem dramatischen Gehalt seiner Darstellungen, nichts dem innern Leben gleich, das er seinen Gestalten einzuhauchen versteht. Und wie mannigfaltig und immer neu, wie überlegen, wie abgerundet erscheint er in allen seinen Kompositionen! Und, genau betrachtet, ist ja doch die Komposition, die geordnete Zusammenstellung der einzelnen Bestandtheile einer künstlerischen Schöpfung, das Allereigenste, was der Künstler hat, das Einzige, was er weder der Natur entnehmen, noch irgend entlehnen kann; dieß ist das eigentliche Feld der künstlerischen Freiheit, auf dem er, sich selbst bestimmend und nur einer innern Nöthigung folgend, das Maaß von dem giebt, was ihm an Sinn für den Rhythmus der Bewegungen und das Gleichgewicht der Massen, für die sozusagen melodischen Schwingungen der Umrisse und für die geistige Bedeutung der Linien überhaupt innewohnt. An dieser Stelle ist der geheimnißvolle Berührungspunkt der anscheinend unvereinbaren Gegensätze von Freiheit und Nothwendigkeit; und das Werk, wenn es fertig vor das Auge des Beschauers tritt, wirkt nicht anders als wie ein Gewachsenes, wie ein Naturprodukt, dessen einzelne Bestandtheile unter einander in organischem Zusammenhange stehen.

Einen ähnlichen Eindruck macht denn auch unser Bild, welches zwar nicht zu Rubens' reichsten und großartigsten Kompositionen gehört, dennoch aber in tiefdurchdachter Anordnung und kunstgerechtem Aufbau, bei anscheinend vollkommener Freiheit und Ungezwungenheit der Gruppirung, wenige seines Gleichen hat. Von größter Kraft und Sättigung bei allgemeiner Helle und bei reichster Mannichfaltigkeit der Palette ist auch die Färbung, von der Unger's wohlgelungener Stich wenigstens das Element des Helldunkels, die kunstvolle Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, zu voller Geltung bringt. Augenscheinlich in allen Theilen, den wesentlichen wie den unbedeutendsten Nebensachen, von des Meisters eigener Hand ausgeführt, genießt dieses kostbare Werk auch noch den unschätzbaren Vortheil einer vollkommenen Erhaltung und ist somit geeignet, im Geiste des empfänglichen Beschauers, der sich in dasselbe versenkt, — auch wenn wir uns einen solchen denken wollen, dem noch kein Hauptwerk des großen Meisters von Antwerpen zu Gesicht gekommen wäre, — eine angemessene Vorstellung von dem Künstler zu erwecken, der nur von Solchen — darunter meistens Frauen — unterschätzt wird, denen ein gewisses abstraktes Ideal der reinen Form vorschwebt und als höchste Anforderung, die sie an ein befriedigendes Kunstwerk stellen, obenansteht; von Solchen aber, welche malerische Begabung neben geistiger Größe zu schätzen wissen, nicht selten an die Spitze aller derer gestellt wird, die je durch das Mittel von Linien und Farben ihr Inneres der Welt kundgegeben haben.

Digitized by Google

Die orientaliſche Ausſtellung der Union centrale in Paris.

Mit Abbildungen.

(Schluß).

Vergoldete Vaſe aus Valencia.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique".

Die perſiſche Keramik mit ihrer ſo komplicirten Technik zeigt uns deutlicher als die chineſiſchen und japaniſchen Luxusartikel, wie die Orientalen es verſtehen, das Poetiſche zum Gemeingut des Volkes zu machen. Sie beſitzt weniger blendenden Reiz, aber ſie dient mit ihrer faſt ausſchließlichen Anwendung der Fayence (trotz der reichen Lager von Porzellanerde im Lande) mehr den täglichen Bedürfniſſen und Wünſchen der Maſſe und begnügt ſich mit einfachen Formen, weniger glänzenden und mannigfachen Farben. Trotzdem machen ihre Produkte im Ganzen einen höchſt eleganten Eindruck. — Ebenſo verhält es ſich mit der perſiſchen Glasinduſtrie, von welcher die Ausſtellung auch einige ſchöne Proben darbot. So z. B. fanden ſich emaillirte Gläſer, gewöhnlich mit Inſchriften verſehen, von der allerhöchſten Schönheit vor: darunter eine Moſcheenlampe im Beſitze der Frau von Rothſchild mit einem intereſſanten Datum, wonach das Gefäß im Jahre 1260 durch Sandjar Habbi gewidmet wurde. Einen großen Theil der perſiſchen Abtheilung ſpendete Hr. Scheffer, deſſen Sammlung wohl die ſchönſte dieſer Art in ganz Paris iſt.

Ich komme jetzt zu dem Saale, welcher der Veranſchaulichung des orientaliſchen Einfluſſes auf die mittelalterliche Kunſtinduſtrie gewidmet war. Obwohl derſelbe alle möglichen Gegenſtände enthielt, bildeten doch die Fayencen den Kern des Ganzen. An Webereien fand ſich wenig, eigentlich nichts, im Verhältniſſe zu der Bedeutung dieſes Zweiges. Ebenſo war es mit den Elfenbeinarbeiten, Bronzen und Niellen. Unter den reich vertretenen Fayencen ſtanden die ſpaniſch-mauriſchen im Vordergrunde.

Seit Riocreux, der bekannte Konſervator des Muſeums von Sèvres, die Aufmerkſamkeit des Publikums auf dieſe ſpaniſch-mauriſchen Fayencen gelenkt hat (es geſchah dies etwa 1844)*) kamen ſie immer mehr in Schwung, wie ihr trotz des nicht ſeltenen Vorkommens fortwährend ſteigender Preis beweiſt. Ihr berühmter Metallglanz, nach Brogniart ein dünnes Häutchen von kieſelſaurem Kupferoxydul, reizte verſchiedene Pariſer Fabrikanten zur Nachahmung, jedoch vergebens: die Herſtellung der metalliſchen Oberfläche iſt, trotz der Unterſuchungen z. B. von Deck, bis heute ein Geheimniß geblieben. Der Metallglanz giebt dieſen Gefäßen etwas von dem Charakter maſſiver Goldarbeiten. Aber er iſt nicht ihr einziger Reiz. Auch die Formen ſind von eigenthümlicher Schönheit: zierliche Urnen mit zwei oder vier Henkeln (vergl. die voranſtehende Abbildung); Schüſſeln mit chriſtlichen Inſchriften, mit Granaten und Lilien verziert, von großer, ſtrenger Zeichnung; ferner ſogenannte Azulejos, Platten von den Wänden und Fußböden der Moſcheen und

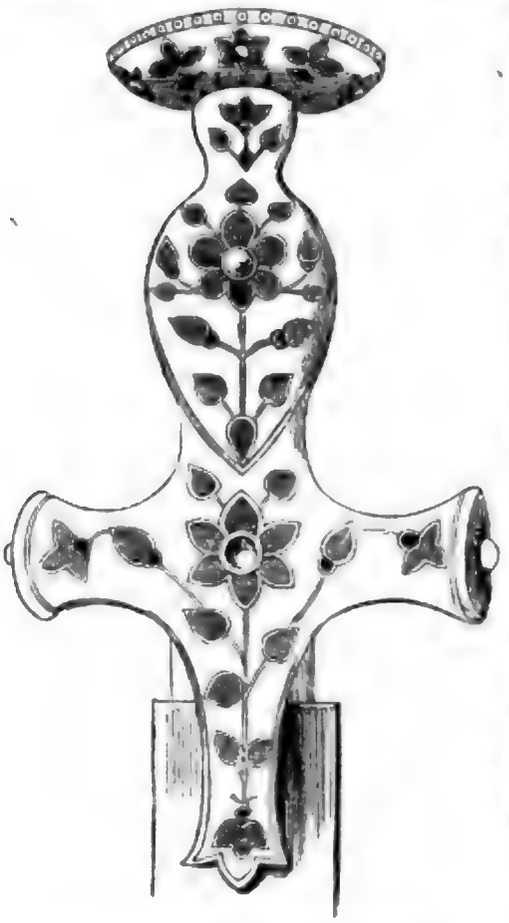
*) Vergl. Davillier, Histoire des faïences hispanomoresques à reflets métalliques. 1861. 8°.

Digitized by Google

Wohnhäuſer, welche heraldiſche Figuren in blauer, grüner und anderer Farbe oder Sprüche tragen, wie z. B.: „Nichts Feſtes außer Gott“ u. ſ. w. Die Formen haben in ihrer ungemeinen Grazie und Feinheit einen mehr mauriſchen als ſpaniſchen Charakter. Der ſpaniſche Geſchmack offenbart ſich dagegen in den merkwürdig ſtrengen, ich möchte ſagen asketiſchen Farbentönen, in dem ſchmutzigen Gelb, dem eigenthümlichen Braun, Blau und Weiß.

Obwohl übrigens die hervorragendſten Kunſtliebhaber, wie die Herren Baſilewski, Davillier, Galichon, de Liesville u. A. ihre Schätze zu dieſer an und für ſich ſo hoch intereſſanten Abtheilung beigeſteuert hatten, konnte ſich dieſelbe doch mit der entſprechenden Sammlung Sauvageot im Louvre oder derjenigen des Hôtel de Cluny nicht meſſen.

Wie viele andere Induſtriezweige wären hier noch aufzuzählen, in welchen die Orientalen, ſei es durch die uns unbekannte Methode der Herſtellung, ſei es durch den Reichthum und die Zweckmäßigkeit der Formen uns überlegen ſind! Ich nenne nur die Lackwaaren, die Arbeiten in Papiermaché, die verſchiedenen Inkruſtationsarten, die Webereien und Stickereien, auch das Schuhwerk (ſo merkwürdig vertreten in der Sammlung des vortrefflichen Radirers J. Jacquemart), ferner die Elfenbeinſchnitzereien und namentlich die geſchnittenen Steine. Onyx, Achat, kurz die härteſten Stoffe werden wie weiches Wachs geformt, entfalten ſich als Blumenkelche (Sammlungen Dutuit und Galichon) oder werden zu Flakons und Tabaksdoſen (Sammlung Bigot) verarbeitet oder endlich noch mit Rubinen und Smaragden verziert und auf eine zwar edle, doch wenig praktiſche Art, an Schwertgriffen, wie die beiſtehend abgebildete perſiſche Waffe zeigt, verwendet. In allen dieſen Induſtriezweigen mögen ſie nun dem täglichen Leben und ſeinen proſaiſchen Erforderniſſen dienen oder reine Luxusgegenſtände von völlig für ſich beſtehender Bedeutung, ohne Anſchluß an ein zu ſchmückendes Ganzes, produciren: in allen bietet uns der Orient Muſter von unnachahmlicher, vollendeter Technik, Farbenſchönheit und — was nicht zu vergeſſen iſt — auch von oft unübertrefflicher Kompoſition.



Inkruſtirter perſiſcher Schwertgriff.
Aus der „Gazette des Beaux-Arts“.

Gewöhnlich vindicirt man bei uns der orientaliſchen Produktion nur Geſchicklichkeit und Schwung der Erfindung. Dagegen was man große Kunſt und ſtrenge Zeichnung nennt, wird ihr in der Regel abgeſprochen. Die hier beſprochene Ausſtellung dürfte manche dieſer Vorurtheile beſeitigt haben. Laſſen wir die Architektur und was mit ihr zuſammenhängt bei Seite, und wenden uns zur Betrachtung der hierher gehörigen Zweige der Malerei: welche Meiſterwerke an Empfindung und Ausführung erblicken wir da, ausgeſtattet mit allen Eigenſchaften der „großen Kunſt“, mit Natürlichkeit, Phantaſie, poetiſchem Sinn, einer tiefen Kenntniß des Effekts, und einer Beſcheidenheit in der Aufwendung von Mitteln, die uns erröthen macht über die Fülle von Mitteln, die wir aufwenden, — um die nämliche Wirkung zu erzielen! Man kann eine Stufenfolge wahrnehmen, ausgehend von den indiſchen und perſiſchen Miniaturen, welche die unterſte Stelle einnehmen, durch die chineſiſchen Zeichnungen und Malereien bis zu den Albums der Japaneſen, welche unſeren höchſten Anforderungen Genüge leiſten.

Betrachten wir ſie nacheinander. Die indiſchen Miniaturen der Ausſtellung boten wenig Intereſſe: geleckte Formen, eintönige Motive, voilà tout! Die Kunſt des Volkes konnte man aus

Digitized by Google

ihnen nicht kennen lernen. In der perſiſchen Abtheilung ſah es ſchon beſſer aus. Die Miniaturen im Beſitze des Hrn. J. Jacquemart erinnern durch ihre Anmuth und Natürlichkeit an die unſres Mittelalters: man meint, der Illuminator der Manaſſe'ſchen Bilderhandſchrift ſei in den Orient gewandert, um ſie auszuführen. Da ſehen wir z. B. zwei Liebende, in Träumerei verſunken; der junge Mann bietet ſeiner Geliebten einen Apfel an und dieſe, wenn auch Perſerin, nimmt ihn an; ſie müßte ſonſt kein Weib ſein. Ein anderes Mal ſehen wir einen Ritter, der ſeine Dame durch Harfenſpiel ergötzt u. ſ. w., köſtliche Scenen, voller Naivetät, gewöhnlich mit reizenden landſchaftlichen Hintergründen. In den Miniaturen aus der Sammlung des Hrn. Baur iſt die Darſtellung komplicirter: Auszug eines Fürſten auf die Jagd u. ſ. w. Die Umriſſe ſind fein und elegant, obwohl in ein wenig überſchlanken Verhältniſſen, die Verkürzungen falſch, Perſpektive giebt es nicht, die Farbe hat etwas Erdiges, ohne Durchſichtigkeit und Glanz.

Beſſer ſind die chineſiſchen Gouache- und Tuſch-Zeichnungen. Die gemalten Albums der Chineſen (aus dem Beſitz des Generals de Baſſoigne) verrathen ſchon Studium der Modellirung und des Reliefs, eine feine, zarte Pinſelführung und große Geſchicklichkeit in der Behandlung der Draperie. Sie ſtellen Porträts und Scenen aus dem gewöhnlichen Leben dar. Wie hübſch iſt z. B. das Bild, welches einen Mann im Walde, unter einem Zelt eingeſchlafen zeigt, im Kreiſe ſeiner Familie, umgeben von den Dienſtboten, welche ängſtlich darauf bedacht ſind, ſeinen Schlaf nicht zu ſtören und jeden ſeiner Wünſche zu erfüllen, ſobald er erwachen wird. Aus einer ovalen Oeffnung ſchauen drei junge Mädchen zu; ſie ſind von reizender Unſchuld des Ausdrucks; die Luftperſpektive zeigt ſich ſchon vollkommen ausgebildet. Aehnliche Beiſpiele chineſiſcher Malerei beſitzt das Handzeichnungenkabinet der kaiſerlichen Bibliothek.

Aber der höchſte Triumph der orientaliſchen Malerei ſind die Albums der Japaneſen. Die orientaliſche Ausſtellung enthielt deren eine große Anzahl aus dem Beſitze des Hrn. Ph. Burty, der ſie gewiſſermaßen in Frankreich erſt eingeführt hat und ſeine Schätze den Kunſtfreunden mit der größten Liberalität zugänglich macht, ferner des Hrn. Chesneau und Anderer. Manche der Leſer werden ſich ihrer von den Londoner Weltausſtellungen her erinnern.

Alles iſt bewundernswerth an dieſen Albums, Papier, Druck, Erfindung, — und Alles uns ſo gut wie unbekannt. Alcock*) ſchildert uns das Verfahren der Fabrikation dieſes ebenſo dünnen wie feſten Papiers. Daſſelbe wird aus Baumrinde oder auch aus Lumpen gemacht, ja die Japaneſen würden, ſagte er, geſchickt genug ſein, um ſogar aus alten Stiefeln Papier machen zu können. Sie kennen 67 verſchiedene Arten. Das gewöhnliche Verfahren iſt folgendes: man ſchält die Baumrinde ab und trocknet ſie, dann weicht man ſie ſo lange in Waſſer auf, bis die äußere grüne Epidermis ſich wegkratzen läßt; hierauf kocht man ſie, bis ſie ſo weich wie eßbares Gemüſe iſt und rührt ſie ſo lange, bis ſie einen weichen Teig bildet; ſodann fügt man die Rinde eines zweiten Baumes hinzu, wahrſcheinlich zur Erzeugung einer größeren Konſiſtenz, endlich die eines dritten, um das Klebrige hervorzubringen. Dieſe verſchiedenen Ingredienzien, gut durcheinander gemiſcht und flüſſig gemacht, werden ſchließlich auf Mattengeflecht ausgebreitet und getrocknet.

Noch weniger bekannt iſt das Druckverfahren. Man druckt, wie es ſcheint, mit ſehr leichten und poröſen Holztafeln, welche der Länge nach geſchnitten ſind. Aber beſtimmt wiſſen wir dies nicht. Bei den kolorirten Albums ſteigt die Zahl der Drucktafeln bisweilen bis auf 20 oder 30, und die Vollkommenheit der Technik läßt Alles hinter ſich, was die europäiſche Chromolithographie Gelungenſtes hervorgebracht hat. Der Unterſchied iſt ſo groß wie zwiſchen raffinirteſter Kunſt und völliger Barbarei. Die Fabrikation wird hauptſächlich in Yeddo betrieben und muß eine große Ausdehnung haben, denn die Albums werden von Jedermann gebraucht, von Handwerkern, Kindern, dem großen Publikum, und werden überall hin in fliegenden Blättern oder in Heften verbreitet. Den Einen liefern ſie Sammlungen von Ornamenten, Utenſilien u. dergl., wie z. B. von Kämmen, Pfeifen, Fächern, den Andern komiſche oder phantaſtiſche Spielereien, Anſichten von Städten und Landſchaften; ſie enthalten Abhandlungen über Falkenbeize, Gymnaſtik u. ſ. w. Sehr oft ſind es ganze Romane, die der Vater anfängt, der Sohn fortſetzt u. ſ. w. bis in die Unendlichkeit, wie unſere

*) The Capital of the Taicoon. T. I, 442.

Digitized by Google

franzöſiſchen Abenteuer-Romane. Nach Frankreich kommen die japaneſiſchen Albums nur höchſt unregelmäßig und zu ſtark ſchwankenden Preiſen, je nach den Forderungen der Kaufleute und der Zahl der Liebhaber. Im Hôtel Drouot gehen ſie bis auf 200 Franken das Stück.

Wir kennen die Namen einiger Künſtler, welche die Zeichnungen zu dieſen Albums machten. Der bedeutenſte von ihnen iſt Oak-Sai (Hokſai oder Ou-Kou-Say). Die Perſönlichkeit dieſes Künſtlers, deſſen Name jetzt in Frankreich allgemein bekannt iſt, ſelbſt den Damen der guten Geſellſchaft, iſt noch ein völliger Mythus. Wir kennen weder das Datum ſeiner Geburt noch das ſeines Todes. Man iſt übereingekommen anzunehmen, daß er zu Anfang unſeres Jahrhunderts lebte. Er bildete mehrere ausgezeichnete Schüler, u. A. Toyo-Kouni, der ſeinerſeits wieder Kouni-Yoſſi und Yoſſi-Tona zu Schülern hatte.*) Der Urheber der Zeichnungen zu den „Sechs Wandſchirmen, in Geſtalten der vergänglichen Welt" welche Pfizmaier herausgegeben hat,**) Utakawa Toyokuni, dürfte identiſch ſein mit dem oben erwähnten Schüler des Oak-Sai. Der Roman, den ſeine Zeichnungen illuſtriren, iſt in Yeddo im Jahre 1821 erſchienen.

Allgemeine Charakterzüge der Bilder ſind: ein gewöhnlich ſehr hoch genommener Standpunkt, keine Schattengebung, höchſte Sorgfalt der Zeichnung. Der menſchliche Körper, der nackte wie der bekleidete, iſt gut verſtanden, die Verkürzungen ſind richtig, die Bewegungen frei, die Körperformen von einer gewiſſen Fülle, Hände und Füße ſehr korrekt gezeichnet, die Formen der letzteren erinnern an gewiſſe Meiſter der altflamändiſchen Schule. Weniger Lob verdienen die Geſichtszüge und der Ausdruck der Köpfe; zwei kleine parallele Striche bezeichnen gewöhnlich die Lippen; bei Zorn und Unmuth ſenken ſie ſich dachförmig und heben ſich wieder, wenn Heiterkeit und Lachen ausgedrückt werden ſollen. Die Auffaſſung der Natur iſt ebenſo weit von wirklichem Realismus wie von Idealität entfernt. Die Japaneſen erfaſſen von jedem Gegenſtande die hervorſtehendſte oder poetiſcheſte Seite und übertragen dieſe mit größter Treue auf den Stock. Ein Vogel, ein Zweig, eine Muſchel reizt und entzückt ſie, ohne daß ſie weiter nach dem Wie und Warum fragen. Die Einſamkeit, die Bewegung der Wellen, der weitgedehnte Horizont, das verwitterte Ausſehen eines hundertjährigen Baumes, die flockige Erſcheinung des Schnee's intereſſirt ſie hinreichend, um daraus ein kleines gezeichnetes Gedicht zu machen und ſie in lange Betrachtung zu verſenken. Hohe Auffaſſung, pathetiſche Empfindung ſind weniger ihre Sache, nur bisweilen giebt das Auftreten eines Gottes oder eines Herren der Darſtellung einen höheren Schwung.

Die Albums des Oak-Say ſind wegen ihrer Datirung und an Rang die beachtenswertheſten. Man hat von ihm, ſoviel ich weiß 25—30. Etwa 10 davon befinden ſich auf der kaiſerlichen Bibliothek (Abtheilung der Manuſkripte),***) wo ſie Jedermann zugänglich ſind. Der Künſtler wendet zwei Töne an: Schwarz und Fleiſchfarbe. Mit dem Schwarz iſt eine förmliche Tonleiter der verſchiedenſten Nüancen erzeugt und die äußerſte Grenze des in der Xylographie Möglichen erreicht. In der Zeichnung bedient er ſich mehr der geraden als der gebogenen Linien, und ebenſo verfahren faſt alle japaneſiſchen Künſtler, die chineſiſchen nicht, ſo weit ich zu urtheilen vermag. Der Künſtler ſucht ſoviel wie möglich mit den einfachſten Konturen zu machen. Er behandelt die verſchiedenſten Gegenſtände: Seiltänzer in den gefährlichſten Stellungen, welche das von der Truppe des Taikoun in Paris 1867 Geleiſtete noch übertreffen; ferner Landſchaften, Architekturen, Pflanzen, komiſche und phantaſtiſche Scenen; da reitet ein Mann auf einem Schwein, welches ſich durch einen dicken Rauch in die Luft erhebt u. ſ. w. Dann folgen wieder träumeriſche Naturbilder, oder Abbildungen von Thieren, Geſträuchen u. dergl. von frappanter Wahrheit: ein ſpringender Tiger, ein Fuchs, der in der Sonne faul ausgeſtreckt daliegt. Ueberall iſt das Nebenſächliche bei Seite gelaſſen und die Erſcheinung in ihrem Kern erfaßt. Doch genug! Möge das Geſagte dazu beitragen, dem Urheber dieſer Albums, Oak-Say, den ihm gebührenden Rang in der Geſchichte des Holzſchnittes zu vindiciren.

---

*) Vergl. Ph. Burty, Les émaux cloisonnés anciens et modernes, Paris 1868, eine reizende, heute leider ganz vergriffene Publikation, welche die beſten mir bekannten Nachbildungen japaneſiſcher Holzſchnitte enthält.

**) Wien, 1847, 8°, mit 57 etwas peinlich genau faſſimilirten Abbildungen.

***) Nouveau Fonds chinois, No. 1796, in 3 Bänden Darunter iſt übrigens ein Album von offenbar geringerer Hand.

Digitized by Google

Gehen wir nun zu den anonymen Landschaftsbildern der Sammlung Ph. Burty über, so finden wir auch hier wieder dieselbe Mannigfaltigkeit und dieselbe Meisterschaft der Darstellung. Sie veranschaulichen uns: die vier Jahreszeiten, Sonnenaufgang, Regen, Schnee, Thauwetter, Meer, Wälder, den Anblick einer großen Stadt u. s. w. Die Perspektive darin ist vorwiegend mit dem Gefühl gemacht, obwohl die Japanesen, wie die Chinesen, die mathematischen Gesetze der Wissenschaft der Perspektive vollkommen kennen.*) Die Farben sind auch etwas willkürlich, sie geben gleichsam eine freie Uebersetzung der Natur, ahmen sie nicht sklavisch nach. Wenn die Japanesen auch in der Darstellung der menschlichen Leidenschaften noch zurück sind, die Natur beherrschen sie vollkommen, nach ihrer erhabenen wie nach ihrer anmuthigen Seite hin, und die Hand giebt treu wieder, was die Empfindung fühlt.

Die Albums des orientalischen Museums, des kais. Kupferstichkabinets und verschiedener Privatsammlungen sind noch komplicirter in den Gegenständen, reicher kolorirt und wahrscheinlich auch neuer als die bisher besprochenen. Unter den hellen, lebhaften Farben wiegt namentlich ein prächtiges violettes Blau vor; der Gesammteffekt ist bald tief, bald glänzend. Einige von ihnen haben die Bestimmung, als Vorbilder in japanesischen Ateliers zu dienen, und werden vermuthlich diesen Zweck auch in manchen europäischen Ateliers zu erfüllen haben. Sie enthalten ein vollständiges Repertorium sämmtlicher Erzeugnisse der japanesischen Kunstindustrie, der Sitten, der Traditionen, deren Kenntniß zum Verständniß dieser Erzeugnisse und zu einer intelligenten Nachahmung nothwendig ist. Die Fabrikanten gewebter Stoffe z. B. werden in ihnen die schönsten und originellsten Muster massenhaft finden. Die französische Kunstindustrie fängt schon an, ihren Werth zu begreifen, und jedes Museum, welches sich mit orientalischer Kunst befaßt, sollte sich nach ihnen umthun, sowohl um daraus das Verständniß der schon vorräthigen Gegenstände zu schöpfen als auch die Kenntniß der Lücken, die noch auszufüllen sind.

Einige dieser Albums nehmen in Japan die Stelle unsrer Genremalerei ein: sie geben Bilder des täglichen Lebens, z. B. ein Mann raucht seine Pfeife, während sein Pferd an der Tränke steht; Frauen beschäftigen sich mit ihrer Toilette oder mit häuslichen Arbeiten; Engländer halten ihren Triumpheinzug unter Fanfarengeschmetter; verhaßte Chinesen mit dummen, insolenten Gesichtern, gehen in einer Straße von Nangasaki spazieren; Amerikaner, die Hände in den Hosentaschen, halten Maulaffen feil u. s. w. In letzteren Darstellungen verräth sich eine bedeutende Begabung für Karrikatur. Sie beweisen, wie die Japanesen es verstehen, die physische Beschaffenheit und die Gewohnheiten einer jeden Völkerschaft aufzufassen. Bisweilen greifen sie auch in's Obscöne über. Dies bildet ein ausgedehntes Feld in der japanesischen Album-Malerei, welches natürlich auf der Ausstellung nicht vertreten war. Ein englischer Reisender erzählt, daß in einem japanesischen Tempel jedes Jahr die Bilder der schönsten Courtisanen angebracht zu werden pflegten.

Aber ihren größten Triumph im orientalischen Museum feierten die Japanesen auf dem phantastischen Gebiete. Das folgende Blatt ist eines Callot würdig: eine Hexe mit entblößtem Busen kämpft mitten auf dem Meer mit jenem Ungeheuer, welches Victor Hugo in seinen „Travailleurs de la mer“ in Mode gebracht hat, mit dem Riesenpolypen.**) Ein großer geflügelter Drache mit drei Krallen, Fische mit bizarrster Ausstaffirung und Bewaffnung kommen herbei, um an dem Kampfe Theil zu nehmen, und die Wellen schäumen und toben, als wenn die ganze Natur in Aufruhr wäre: ein ebenso eigenthümliches wie großartiges Schauspiel, zu dessen Darstellung alle Mittel der Phantasie und der Farbe aufgeboten sind.

Man sieht hieraus, daß man sich den Orient und besonders Japan nicht allein auf die Kunstindustrie angewiesen denken darf. In ihnen steckt mehr! Außer seiner unerschöpflichen Fruchtbar-

*) Ich begreife nicht, wie Alcock bei seiner sonstigen Bewunderung für die japanesischen Albume, behaupten kann, die Japanesen seien nicht stark in der Landschaft und hätten sich kaum jemals um die Luftperspektive bekümmert.

**) Dieser Polyp kommt in der japanesischen Kunst sehr häufig vor, besonders in den Bronzen. Die andern Seethiere, Krabben, Muscheln u. s. w. sind auch häufig und geben gewissen japanesischen Erzeugnissen ihren antediluvianischen Charakter.

Digitized by Google

keit im Ornament fängt der Oſten an, ſeine Fähigkeiten für Malerei und Holzſchneidekunſt zu entwickeln und in manchen Darſtellungen der äußeren Natur iſt er uns überlegen. Wenn das Leben der Kunſtinduſtrie erfüllt iſt, dann bricht das der großen Kunſt an, welche tiefer eindringt in das Studium der Geſtalt und der Seele des Menſchen; und vielleicht kommt die Zeit, in welcher uns der Orient, unſer alter Lehrmeiſter in der Kunſtinduſtrie, auch in der großen Kunſt nicht mehr um unſern Vorſprung zu beneiden haben wird.

E. M.

Chineſiſche Porzellanvaſe.
Aus A. Jacquemart's „Merveilles de la céramique".

Digitized by Google

Die Versteigerung der Sammlungen von San Donato.

Paris, Ende März 1870.

*o*μ. Seit nunmehr drei Jahren hat San Donato, das prachtvolle Landhaus des Fürsten Anatole Demidoff bei Florenz zu verschiedenen Malen Theile seines reichen künstlerischen Inhaltes — einer Gattung Hausrath, welche der Eigenthümer gegenwärtig für entbehrlich erachtet — nach Paris entsandt, dazu bestimmt, um auf diesem Weltmarkt für Kunstgegenstände in klingende Münze umgesetzt zu werden; und der Erfolg ist jedesmal ein so entschiedener, und im Ganzen ein so beständig wachsender gewesen, daß es nicht zu verwundern ist, wenn eine Gruppe nach der anderen denselben Weg einschlägt, und schließlich Alles, was die großartige Fürstenwohnung an Kunstgegenständen enthält, dem nämlichen Loose anheimfällt. Letzterer Fall ist nun eingetreten; und obschon die Gutsverwalter von San Donato und in den jüngsten Tagen auch Reisende, die von Florenz ankommen, versichern, daß man den Abgang kaum bemerke, indem alle Wände wieder behangen, alle Schränke wieder gefüllt seien, so läßt sich doch mit Zuversicht behaupten, daß San Donato gegenwärtig seines künstlerischen Inhaltes vollständig ledig ist, indem Alles, was nur irgend Beachtung verdient, die Reise nach dem Boulevard des Italiens antreten mußte. Dort nämlich, in Num. 26, einem früher schon für Kunstausstellungen benützten, dann einer Theater-Unternehmung eingeräumten, und neuerdings wieder für den ersteren Zweck hergerichteten Lokale, sahen wir in der zweiten Hälfte des vorigen Monats in bunter Mischung französische und italienische, alte und neue, bedeutende und mittelmäßige Bilder ausgestellt und schließlich durch den Hammer dem Meistbietenden zugeschlagen. Dasselbe Loos ereilt gegenwärtig die ungeheuere Anhäufung von Kunstgegenständen jeglicher Art, welche in einem 327 Seiten starken Verzeichniß, unter 1965 Nummern beschrieben, um die Mitte des Monats eine Woche lang den Blicken der Schaulustigen ausgesetzt gewesen. Doch dieses nur im Vorübergehen, indem wir uns zunächst auf die Bilder beschränken wollen. Bei der Ausstellung dieser Abtheilung schien die öffentliche Stimme dem neuen Unternehmen keineswegs ein günstiges Prognostikon zu stellen: auf keinen Fall erwartete man einen Erfolg, nur im Entferntesten mit dem zu vergleichen, welcher vor zwei Jahren durch die Versteigerung der 23 Bilder aus der niederländischen Schule des 17. Jahrh. erreicht worden war. Denn nicht nur fand der Eingeweihte, ja auch der halbwegs Erfahrene unter den alten Italienern eine so dürftige Ausbeute, einen solchen Mangel an erfreulichen und bedeutenden Werken aus der Blüthezeit der Kunst, dagegen einen solchen Mißbrauch mit großen Namen, eine solche alles Maß überschreitende Willkührlichkeit in der Bildertaufe, daß beinahe lauter Unwille sich kund that; nicht nur erstreckte sich dieser Mißbrauch mit Namen auch auf die zweite Abtheilung, die der französischen Meister des vorigen Jahrhunderts, indem unter den 19 Greuze und den 11 Boucher des Verzeichnisses auch ein Laie mehrere namhaft zu machen im Stande war, deren Unächtheit sich mit Händen greifen ließ; sondern auch die Abtheilung der neueren, — wo doch in Folge unmittelbarer Bestellung bei den Künstlern die Frage nach der Aechtheit wegfällt, oder wegzufallen schiene*) — bot der Kritik ein fast noch er-

*) Jeder Sammler weiß, daß bei modernen Bildern Nachahmungen und Fälschungen kaum weniger häufig als bei den alten vorkommen, somit die Gefahr, getäuscht zu werden, kaum geringer ist; kam ja doch bei San Donato auch noch der Fall vor, daß ein „Decamps", Jagdhunde vorstellend und im Katalog rühmend erwähnt, plötzlich verschwand und auch auf der Versteigerung nicht mehr zum Vorschein kam, weil sich herausgestellt hatte, daß die Bezeichnung falsch und das Bildchen von Beaume sei. Der Sohn des Letzteren erkannte das Bildchen und wies darauf die halb versteckte, halb verwischte Bezeichnung seines Vaters nach. (Dieser Umstand ist in Paris durchaus nicht bekannt geworden, und Sie können meine Mittheilung als ein inedituм ansehen.)

Digitized by Google

giebigeres Feld dar. Denn der Umschlag der Meinungen, der zu Gunsten Delacroix's und der Romantiker überhaupt gegen Paul Delaroche und Ary Scheffer unter der jungen Generation Statt gefunden, machte sich in leidenschaftlichen Schmähungen Luft, der Art, daß Scheffer's Francesca di Rimini und noch weit mehr Delaroche's einst so gepriesene Jane Gray beinahe – figürlich zu sprechen, — mit Koth beworfen wurden, so zwar daß diejenigen, welche das letztere Bild für ein „frostiges und theatralisches Produkt" erklärten, für gemäßigt, ja fast für Lobredner oder Schmeichler gelten konnten, solchen gegenüber, die nur mit Mühe die angemessene Bezeichnung zu finden wußten, um ihre Geringschätzung auszudrücken. Wohl hätte ein bei der Sache Betheiligter, wie der Besitzer selbst oder vollends ein Spekulant, der jenem vor der Versteigerung seine ganze Sammlung für eine große Summe Geldes abgekauft hätte, gewisse Unterhaltungen am ersten Tage der öffentlichen Ausstellung schwerlich ohne Zittern und Zagen mit angehört. Jeder aber mit der Erfahrung der letzten Jahre Bewaffnete hätte ihn alsbald beruhigen können; und der Erfolg des ersten Tages — der Verkauf der neueren Bilder, erste Hälfte — hätte ihm bewiesen: daß das blinde und instinktartige Vertrauen, welches das kaufende Publikum in den wohlklingenden Namen eines aristokratischen Besitzers setzt, nicht so leicht zu erschüttern ist; daß die Stimme der langlockigen, spitzbehuteten Kritik verklingt, noch ehe sie die höheren Regionen der entschlossenen Käufer erreicht; daß selbst ein berechtigtes und besonnenes Urtheil selten angerufen, noch seltener gehört wird; daß der Emporkömmling, der Finanzmann, der glückliche Börsenspieler, der englische oder amerikanische Nabob, kurz wer immer Geld wegzuwerfen hat, eben weiter nichts sucht, als dieses mit möglichster Grazie und anscheinender Gleichgiltigkeit zu thun, in Bezug auf den Gegenstand seiner Bevorzugung aber sein subjektives Wohlgefallen und Gutdünken für vollkommen hinreichend erachtet, um seine Wahl zu rechtfertigen; daß im blinden Vertrauen auf die Benennungen und Beschreibungen des (nichts weniger als zuverlässigen) Katalogs und dessen Abbildungen Mancher Aufträge von Ferne ertheilt, ohne die fraglichen Bilder auch nur gesehen zu haben; daß in England Bilder von Greuze und von Boucher als vorzugsweise passende Verzierung für fashionable Wohnzimmer, wo möglich noch mehr als selbst in Frankreich, in Ansehen stehen, sowie endlich auch in England Ary Scheffer und namentlich Paul Delaroche, letzterer schon in Folge der Wahl seiner Gegenstände, einer bis jetzt noch nicht erschütterten Popularität sich erfreuen. Ein Meister aber, der in aristokratischen Kreisen zu höchster Geltung gelangt ist, wie er nicht minder bei der Künstlerwelt und bei der Kritik in Gunst und Ansehen steht, ist R. P. Bonington, der in Frankreich gebildete, jung verstorbene Engländer, der, mit Eug. Delacroix eng befreundet, der romantischen Schule ihre Richtung und ihr Gepräge in erster Linie mit geben half. Von ihm enthielt die Sammlung zu San Donato eine jener Kompositionen mit kleinen Figuren, zu denen das Leben am französischen Hofe unter Franz I. und seinen Nachfolgern den Vorwand hergab, und die weder durch bedeutenden geistigen Gehalt, noch durch Verständniß der Form sich auszeichnen, dagegen durch ungemeine Eleganz des ganzen Gebahrens, durch eine rein malerische Anschauungsweise und höchsten Reiz der Beleuchtung und der Farbengebung in ungewöhnlichem Grade anziehend wirken. Der spanische Gesandte, bei Heinrich IV. eintretend im Augenblick, als dieser dem Dauphin als Reitpferd dient — ein Bildchen von 19 Zoll Br. und 16 Zoll H. ward mit 83,000 Fr. bezahlt (5% ungerechnet)! Scheffer's Franc. di Rimini erreichte 100,000, P. Delaroche's Jane Gray 110,000 Fr. Hohe Preise brachten auch P. Delaroche's kleine Wiederholungen seiner berühmten Kompositionen: der J. Gray, des Cromwell am Sarge Karl's I., des Lord Stafford und Peter des Großen, (zwischen 20 und 30,000 Fr.). Zu den hervorragenden Bildern gehörten fünf Kompositionen von Eug. Delacroix, dessen Christ. Columbus im Kloster von S. Maria de Rabida auf 38,000 Fr. ging; Marilhat's und Cabat's große Landschaften, und Granet's Tod des Nic. Poussin, ein Meisterwerk, besonders durch die feierliche Stimmung anziehend, welches mit 33,000 fr. bezahlt wurde. Der Erlös der zwei Tage dauernden Versteigerung der neuen Bilder betrug 810,329 fr.

Nachdem diese erste Schlacht geschlagen, wurden andere frische Truppen aufgestellt, oder — um ohne Metapher zu reden — nachdem mit den neueren Bildern aufgeräumt worden, kam die Reihe an die Werke der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts — 39 Bilder und 11 Marmorwerke, welche nach zweitägiger Ausstellung durch öffentlichen Aufschlag preisgegeben wurden. Joseph Vernet, Hubert Robert, Fr. Boucher, Schall (Michel-Ange Challe) und J. B. Greuze, darauf beschränkten

Digitized by Google

ſich die Namen der Maler; von dem anmuthigen, aber unmännlichen Greuze 2 Kompoſitionen und 17 Köpfe junger Mädchen, verſchieden in Stellung und Ausdruck, bald leiſer, bald entſchiedener, doch niemals allzugrell die Note der Sinnlichkeit betonend. 50 mal fiel der Hammer nieder, und in weniger als zwei Stunden war 1 Million und 20,000 Fr. nebſt 51,000 Fr. Zuſchlag verwirklicht. Diejenigen, welche im Geiſte ſchon das Ende von Greuze's Herrſchaft vorausſahen, müſſen jedenfalls auf eine andere Gelegenheit warten, um ihre Prophezeihung in Erfüllung gehen zu ſehen. Denn für dieſesmal ſtieg eine Kompoſition des beliebten Meiſters, und zwar keineswegs eines ſeiner Hauptwerke, auf den unerhörten Preis von 126,000 Fr.; ein Bruſtbild eines jungen Mädchens, einen Schooßhund an ſich drückend (Hände unſichtbar), wurde mit 89,000 Fr. bezahlt, und andere Mädchenköpfe oder Bruſtbilder erreichten 77, 60, 58, 53,000 Fr. u. ſ. w. Dieß Alles findet übrigens — bis zu einem gewiſſen Grade — ſeine Erklärung in dem Namen des Meiſters und in der — relativen — Vortrefflichkeit der Bilder. Was ſoll man aber ſagen zu einem Aufgebot von 50,000 Fr. für eine nichtsſagende Allegorie: ein Liebesopfer mit zwei Turteltäubchen, angeblich von Boucher, in Wirklichkeit aber von einem ſchwachen Nachahmer dritten Ranges, genannt Callet, und mit 800 oder 1000 Fr. entſprechend bezahlt! Der ganze Saal war in Aufruhr, Alles verließ die Plätze, um zu ſehen, ob die Sache mit rechten Dingen zugehe, und der hammerſchwingende Auktionator hatte die größte Mühe, ſein maaßloſes Erſtaunen hinter dem gebührenden Ernſt und der Würde ſeiner Amtsmiene zu verbergen. Dieſer Ankauf war jedenfalls das Unerhörteſte, was in dieſer Art bis jetzt in Paris vorgekommen iſt. — Einen ähnlichen Triumph konnte man ſich freilich hier zu Lande von Altniederländern und Italienern, und namentlich von ſolchen Italienern nicht verſprechen; denn obſchon das Publikum ſich viel bieten läßt, und, von einer Gutmüthigkeit ohne Grenzen, einem ſogenannten Expert, der in einem ſolchen Falle buchſtäblich wie ein fünftes Rad am Wagen iſt, Alles nachſieht und Alles zu Gute hält, ſo war doch bei einer ähnlichen Auswahl von Bildern, wo kein einziger großer Meiſter würdig vertreten war, nicht daran zu denken, die den Werken der Italiener gegenüber überhaupt kühle Stimmung ſich irgend merklich erwärmen zu ſehen. Immerhin aber fand ſich ein Liebhaber, der übel genug berathen war, um für die Summe von 55,000 Fr. ſeiner Sammlung ein Bild einzuverleiben, welches der Katalog die Frechheit gehabt hatte, Giorgione zu taufen, ein Gaſtmahl von halblebensgroßen Figuren, einem ganz untergeordneten Meiſter der Carracciſchen Schule entſtammend, wie man deren in mancher Trödelbude, in manchem Winkel eines Palazzo in Bologna oder anderswo für 500 Fr., den ſehr reichen Rahmen abgerechnet, jederzeit noch aufzutreiben im Stande wäre. Der Erlös der zweitägigen Verſteigerung dieſer 80 Bilder nebſt 17 Marmorwerken war 368,155 Fr. — Die vierte Abtheilung endlich, die der Zeichnungen, Aquarelle, Paſtelle und Miniaturen, worunter hauptſächlich Blätter von Decamps, Eugène Lami, Raffet und Pettenkofen ſich auszeichneten, dauerte drei Tage und brachte im Ganzen 165,190 Fr.

Was nun die zweite Hälfte der Sammlungen von San Donato, die der verſchiedenartigen Kunſtgegenſtände betrifft, ſo zieht ſich deren Ausſtellung und Verſteigerung vom 20. März bis zum 28. April hin, und die bis jetzt erreichten Reſultate bürgen für einen Erfolg, welcher hinter dem mit den Bildern erzielten ſicher nicht zurückbleiben wird. Zwei große Schränke aus der Zeit Ludwig XIV. gelten 111,000 Fr.; ein vierfaches Möbel mit Gouthière'ſchem Meſſingbeſatz (Ludwig XVI.) 105,000 Fr.; ein Kronleuchter aus Bergkryſtall geht auf 61,000 Fr. und ein Sèvresſervice, vom Herzog v. Rohan kommend und aus 172 Stück beſtehend, wird (von Lord Dudley) mit 255,000 Fr. bezahlt. In dieſen Tagen wurde endlich der vielbewunderte runde Schild des Mantuaners „Georgius de Ghisys MDLIIII" aus getriebenem Eiſen mit Gold- und Silberverzierungen für 160,000 Fr. zugeſchlagen.

Digitized by Google

Die internationale Kunstausstellung in München.

V.

Architektur.

Die Architektur-Abtheilung der Ausstellung ließ den internationalen Charakter des Unternehmens, der in der Plastik und Malerei so entschieden zur Geltung kam, nur mit Mühe erkennen. Denn unter den 81 Ausstellern fanden sich nur 17 Nichtdeutsche; dazu gehört ein Waadtländer (Richon), der an der Münchener polytechnischen Schule nicht blos gelernt, sondern auch sein Ausstellungsobjekt, einen klassischen Museumsentwurf, gefertigt hatte. Alle Ausländer zusammen nahmen nicht mehr Raum ein, als zwei hervorragende Münchener Meister. Wer jedoch die Boulevardbauten, die größeren Theater und die neuen Verbindungstrakte und Pavillons zwischen Tuilerien und Louvre in Paris oder die Londoner Club- und Company-Houses, welche in nur zu großer Buntheit alle Style vom byzantinischen und maurischen bis zum Eisen- und Glasbau durchmachen, wie die neuen englischen Stadt- und Landkirchen, welche die englische Gothik mit Glück, wenn nicht weiterführen, so doch erhalten, namentlich aber die reizende neue Villenarchitektur Englands nur einigermaßen kennt, wird den Grund davon nicht in einem verhältnißmäßigen Ueberwiegen der deutschen Architektur, sondern nur in dem Mangel an Beschickung vom Auslande sehen; und dieser mochte wieder sein Hauptmotiv in der Erfahrung haben, daß die Architektur bei solchen Gelegenheiten eine stiefmütterliche Behandlung und von Seite des großen Publikums wenig Beachtung zu gewärtigen hat. Der Raum war in der That eng und das Material hing und lag dicht, zum Theil in Mappen, was für die meisten Besucher soviel hieß, wie unter sieben Siegeln; allein trotz des Gedränges von Gegenständen waren die Arichtekturkabinete in der Regel die leersten, sodaß Referent sich oft in diesen Räumen mit seinen Betrachtungen allein fand.

Die Architektur muß sich auch stets dem Interesse des Publikums gegenüber in einigem Nachtheil befinden, da sie nicht mit abgeschlossenen, d. h. ausgeführten Werken gegen Plastik und Malerei, die sich dieser Vollendung erfreuen, in die Schranken treten kann. Pläne, Aufrisse und Durchschnitte sind für die meisten Beschauer todte Schemen und wenig mehr als eine dem Laien in der Partitur vorgelegte musikalische Komposition. Ein volles Bild, weil in körperlicher Wirkung, giebt auch nur die perspektivische Ansicht, welche aber wieder zu sehr auf dem Boden der Malerei steht, um noch als rein architektonisches Kunstwerk gelten zu können, oder (wie dieß leider häufig der Fall war) so sehr an zeichnerischen und koloristischen Gebrechen leidet, daß nur derjenige solchen Arbeiten einige Gerechtigkeit widerfahren lassen wird, welcher die Schwierigkeit der anschaulichen Herstellung, namentlich von perspektivischen Innenansichten erprobt hat.

Daß aber das Ausland die Ausstellung nicht deshalb so spärlich beschickte, weil es nur das Beste liefern wollte, erhellt aus dem Vorhandenen zur Genüge, denn ein großer Theil desselben konnte kaum den bescheidensten Anforderungen genügen. Manches zog geradezu nur als Ironie auf den guten Geschmack und als Karikatur das Interesse auf sich, wie das A. Etex'sche Projekt für die große Oper in Paris, mit einem Scenenraum, der, dreimal so hoch wie das übrige Haus, so dominirend über das Häusermeer emporragen müßte, wie die Thürme von Notre-Dame, ohne auch nur die Spur von architektonischer Gliederung zu verrathen, ein Werk, welchem unbedingt die Ausstellungsräume hätten verschlossen sein müssen, selbst auf die Gefahr hin, daß der vielseitige Künstler, der in allen Zweigen vertreten sein wollte, auch seine Arbeiten im Gebiete der Plastik und Malerei zurückgezogen hätte. Ein ähnliches Interesse erregte das Thierry-Ladrange'sche Projekt eines Monuments für Arago, so zu sagen eine auf ein plastisches Werk angewandte Quadratur des Zirkels, an welchem die konsequent rechteckig durchgeführten Körperformen uns jene Kadetten eines

Digitized by Google

unſerer Witzblätter in die Erinnerung riefen, die, lediglich in Katheten und Hypotenuſen konſtruirt, als verkörperte pythagoräiſche Lehrſätze aufmarſchirten. Es iſt auch nicht abzuſehen, warum die United Presbyterian Church in Glasgow indiſche, ägyptiſche und griechiſche Architektur uniren ſoll, ſo wie dieß der Thomſon'ſche Plan wunderlich genug veranſchaulicht. Endlich imponirt uns auch leere koloriſtiſche Brillanz keineswegs, und der Werth eines Schauſpiel- und Kaffehauſes im mauriſchen Style von Junieux in Paris ſcheint ſich künſtleriſch darauf zu beſchränken. Doch fehlte es auch nicht an Erfreulichem, wozu die Façaden von L. Gilquin in Lille, die Projekte von E. van Herrewege in Gent, wie von A. Barin in Metz zu rechnen ſind, am meiſten aber das originelle Projekt einer romaniſchen Kirche von E. Vandenbergh in Paris, welches Motive von Notre-Dame in Clermont und vom Dom zu Speyer glücklich verbindet. Recht tüchtig ſind auch die tektoniſchen Arbeiten deſſelben Architekten, wie die von E. Corroyer aus Paris, wohl geeignet dem deutſchen Fachmanne fruchtbringende und die deutſche Schablone zerreißende Ideen zu erwecken; nicht minder die italieniſchen Werke der Art, von welchen die edelromaniſchen Altäre von A. v. Barvitius in Rom oder das Ebenholzkäſtchen des Römers R. Vespignani alle Aufmerkſamkeit verdienten, während auch unter den Architekturen die Reſtauration des Palazzo communale in Piacenza von A. Colla in Mailand eine bedeutende Stelle einnimmt, aber doppelt ſchätzbar wäre, wenn die Unterſcheidung des bereits Gegebenen und des Neuen erſichtlicher wäre. Trotz des vereinzelten Guten machte jedoch die nichtdeutſche Gruppe weder durch Zahl noch durch Bedeutung einen erheblichen Eindruck.

Von den deutſchen Arbeiten fiel bei weitem das Meiſte auf die drei Hauptkunſtſtädte Berlin, Wien und München. Doch hatten nur in Wien die hervorragendſten Meiſter zuſammen ſich zur Betheiligung herbeigelaſſen, während von den Berlinern Strack und Hitzig, von den Münchenern Gottfr. Neureuther, Bürklein und Gottgetreu vermißt wurden. Berlin zunächſt würde der Bedeutung ſeiner Architekturſchule ganz unentſprechend ſchwach vertreten geweſen ſein, wenn man ſich nicht wenigſtens noch entſchloſſen hätte, die Elite der Berliner Dombau-Konkurrenz zur Ausſtellung zu bringen, welche Gruppe ſich von ſelbſt zum Mittelpunkt des Ganzen geſtaltete. Der Dom ſollte als eine Centralkirche des Proteſtantismus zu einem beſonders hervorragenden Werke erhoben werden, mit welchem man auch künſtleriſch einen bedeutenden Schritt vorwärts gehen wollte. Die Idee eines proteſtantiſchen Styles, die im Norden ſchon ſeit einiger Zeit ſpukt, trat daher in der Problempolemik über den Dom mit doppelter Kraft auf und gewann ſchon gewiſſe, wenigſtens negative Formen. „Es wäre empörend", ſagt z. B. C. T. Hippius, (Der Dom von Berlin als Gemeingut ſämmtlicher Proteſtanten, Petersburg 1869,) „es wäre eine Schmach, die unſere Zeit brandmarken würde, wenn Berlin einen katholiſchen Kuppelbau aufführen ſollte." Gegen eine ſolche Auffaſſung muß ſich der unbefangene Betrachter verwahren. In unſerer paritätiſch gefärbten Zeit können ſich die beiden chriſtlichen Hauptkonfeſſionen unmöglich ſo ferne ſtehen, daß die Adoptirung einer von einer anderen Konfeſſion gebrauchten Bauweiſe, ja ſelbſt Konſtruktion eine Schmach wäre. Es mag wunderlich erſcheinen, wenn orientaliſche Formen in chriſtlichen Kirchen auftreten; aber daß der Proteſtant ſich ſchämen ſollte, in einer Kirche ſeinen Gottesdienſt zu begehen, die mehr oder weniger an die Hauptkirche des Katholicismus, St. Peter in Rom, erinnert, das geht doch zu weit, ſo daß es kaum nöthig iſt, in dieſer Beziehung an St. Paul in London zu erinnern, deſſen Erbauung gewiß auch keine papiſtiſche Geſinnung zu Grunde lag. Man ſollte durch ſolche Antipathien das Gebiet der Kunſt nicht verengern. Wenn der Raum den Zwecken des Kultus entſpricht und nicht blos nach innen ſondern zugleich nach außen jene monumentale Wirkung erreicht, die man von einem Centralbau der Art zu verlangen berechtigt iſt, ſei es dann in welchem (natürlich chriſtlichen) Style immer oder ſelbſt in einer nur nicht ſtyloſen Kombination, in Kuppel- oder Langſchiffbau, ſo iſt unſeres Erachtens das Problem anſtändig gelöſt. Fügt der Künſtler dem Beſtehenden ein neues Moment hinzu, dann um ſo beſſer; einen neuen Styl aber wird man mit aller tendenziöſen Wärme nicht hervorzaubern können; dazu fehlen die Grundlagen.

Ausgeſtellt waren die von der Konkurrenz Jury in Berlin als die beſten bezeichneten zehn Entwürfe von Adler, Eggert-Burg, Ende und Böckmann, Gropius und Schmieden, Hildebrand, Klingenberg, Kyllmann und Heyden, Orth, v. Quaſt, Spielberg, ferner die drei Entwürfe von Buße, Schwatlo und Stäler, und endlich die älteren vier Kompoſitionen von W. Stier, die von

Digitized by Google

1841—1842, mithin unabhängig von dem neueren Programm entstanden sind. Die zwei bedeutenderen Projekte des Letzteren, um mit den der Konkurrenz vorausgehenden zu beginnen, sind der gothische erste und der romanische zweite Entwurf. Der erstere sucht in einer nicht recht erquicklichen Verbindung von mailänder und florentinischer Gothik mit englischen Perpendikularstyl-Formen das Neue, kombinirt sonach gerade die Ausartungen, nicht jedoch ohne einen bedeutenden Effekt zu erzielen, das romanische Projekt aber verfällt in's Nüchterne und erinnert durch seine strengen lisenenartigen Streben an die burgartige Anlage der königlichen Mühlen in Berlin. Dem verdienstvollen Altmeister der Berliner Bauschule scheint es überhaupt nicht gelungen zu sein, seine belebenden und fruchtbringenden theoretischen Bestrebungen selbst zu voller praktischer Entfaltung zu bringen. Von den neueren Arbeiten verdient eine besondere Stelle der Plan von Gropius und Schmieden, dessen ruhige Massenhaftigkeit freilich manchmal an's Kahle streift und auch die große Schwierigkeit einer praktisch nicht unzweckmäßigen und doch dem gewaltigen Ganzen proportionalen Portalbildung durch die nicht harmonisch verbundenen vorgelegten Giebelarkaden keineswegs ganz befriedigend löst. Recht ansprechend erscheint auch der F. Adler'sche Entwurf mit den auf das gewaltige Quadrat gestellten und so der Kuppel wohlthätig beigegebenen Thürmen. Nicht minder hervorragend sind die Entwürfe von Orth, wenn auch, namentlich an der Komposition „1866" die beiden Thürme zu weit abstehen und die ganze Anlage nach unten zu zerfließen scheint. Sehr schöne Verhältnisse zeigt namentlich der kreuzförmige Plan, wie auch die kuppelartigen Helme der Thürme neben der Kuppel des Centrums eine harmonische Wirkung hervorbringen. Ende und Böckmann's Plan würde seinem Aeußern nach vielleicht die Palme verdienen, wenn nicht das Innere architektonisch zu kahl und zu exclusiv auf Schmuck durch Malerei berechnet wäre, wie umgekehrt von Quast's prachtvolle Innenansicht durch das Aeußere mit den vier minaretartigen Thürmen und der zu kahl gestreckten Kuppel beeinträchtigt wird. Auch der H. Eggert-Burg'sche Entwurf mit imposanter Kuppel ist von kompakter Haltung und bedeutender Wirkung, namentlich lassen die Proportionen der Glieder keine Unterschätzung der wirklichen Größe zu, doch könnten die architektonischen Motive und Details fast als zu gehäuft erscheinen. Der verstorbene A. Stüler stellte, abgesehen von einem früheren, nach dem Gedanken des Königs Friedrich Wilhelm IV. gelieferten basilikalen Entwurf, das Quadrat, von dem sich die Kuppel erhebt, zu nüchtern, die Eckthürme dagegen zu kleinlich durchbrochen dar, während die imposante Kuppel durch das Perpendikular-, Stab- und Maßwerk keineswegs gewinnt. Der erste Entwurf von Heyden und Kyllmann wird durch den maßlosen Vorhallenbogen etwas beeinträchtigt, unter welchem auch die königliche Reiterstatue nicht am gehörigen Platze erscheint und an byzantinische Auffassung gemahnen dürfte; im zweiten Entwurf aber finden wir einen Kölner Dom in zweiter Auflage mit Regensburger Hauptportal. Die entsprechendste gothische Lösung dürfte vielleicht die E. Klingenberg'sche gothische Kuppelanlage sein, die sich durch den Kranz von Strebepfeilern schön aufbaut. C. Schwatlo's Plan leidet an zu viel Heranziehen italienischer Ausartungen oder — richtiger — Aeußerlichkeiten, wie überhaupt Italien in mehreren Entwürfen hinsichtlich des romanischen oder gothischen Details zu viel bevorzugt ward, wodurch manchem ein ungesunder Hautgout erwachsen ist. Geradezu häßlich aber sind die zuckerbogenartigen Bedachungen. H. Spielberg's Plan mit dem weit über die Kuppel zum Himmel ragenden Thurm richtet sich durch diesen, während A. Buße's fünfkuppelige Anlage, im Styl der Certosa von Pavia und Louis XIV. gemischt, für eine so großartige Aufgabe zu wenig Würde entfaltet. Es stellen sich sonach in der Konkurrenz nicht blos alle Style neben einander, sondern verbinden sich auch mit einander in einer Weise, daß man sich am Schluß der Betrachtung zu dem Resultate gedrängt fühlt: es seien alle Kräfte aufgeboten und angestrengt worden und dadurch sei es zu keinem vollkommen klaren Gedanken gekommen, wie es zu geschehen pflegt, wenn gegenseitiges Ueberbieten eine Ueberanstrengung erzeugt.

Von den übrigen Werken der Berliner Architektur sind wohl die von F. Adler durch die einfach-solide und doch nicht kahle Backsteingothik seiner Kirchen mit der entsprechenden Leichtigkeit ihrer Deckung, wie durch die feine Façadenbildung seiner Wohnhäuser, unter welchen das in der Dorotheenstraße 51 entschieden die erste Stelle einnimmt, die hervorragendsten. Römer's Bahnhofentwürfe erscheinen wohl trotz der endlosen Fensterreihen etwas leer. E. Jacobsthal's Theater-

Digitized by Google

entwurf ist ein harmonisches Werk, wie unter den Wohnhäusern der Entwurf No. 417, welcher durch Eleganz und Zweckmäßigkeit sich auszeichnet, während der Entwurf des Grabmals von Sorau einfache klassische Schönheit entfaltet. A. Eggert's Parlamentsgebäude aber scheint übertrieben. Recht verdienstlich dürften die tektonischen Arbeiten A. Fricke's genannt werden, dessen Kachelöfen eine recht häufige Anwendung zu wünschen ist.

Wien hatte im Vergleich zu seiner dermaligen großartigen Bauthätigkeit wenig geliefert, war aber dafür durch seine hervorragendsten Meister repräsentirt. Th. Hansen's Herrenhaus- und Museumsentwurf, namentlich der letztere sind bereits bekannt geworden. Hansen will gegen den herrschenden Willen in Wien die Richtung vertreten, die in München nach dem Willen des Herrschers von Klenze kultivirt worden ist, und der Antike auch dort neuen Boden gewinnen. Es ist ihm namentlich in dem Herrenhaus wunderbar gelungen, das ungemein schwierige Problem zu lösen, aus einem tempelartigen Bau eine für moderne Zwecke und namentlich für Versammlungen passende Anlage zu konstruiren. H. Ferstel stellt sich mit seinem Museumsprojekt im Renaissancestyl neben Hansen. Es wird immer zweckmäßig sein, bei solchen Problemen zu einer mehr oder weniger vatikanischen Anlage mit Loggien u. s. w. zu greifen, wie dieß an der Münchener Pinakothek geschehen ist; gewagt schien uns aber der Versuch, den Constantinsbogen als Portal zwischen Gebäudeflügel einzuschieben und lediglich in Rücksicht auf die Frontewirkung zum Nachtheil der inneren Disposition Kuppelräume anzubringen. Ueber Ferstel's Meisterwerk, die Votivkirche in Wien, ist nur eine Stimme, welche sich auch in München um so lauter vernehmen ließ, als die prächtige Aquarelle auch den Laien zur Bewunderung hinriß. Von dem Haupte der Wiener gothischen Schule und der Bauhütte, Fr. Schmidt, dürften die Pläne für die Pfarrkirche von Fünfhaus bei Wien, einen wirkungsvollen Kuppelbau in kräftiger Backsteingothik, den meisten Beifall verdienen, sein in mancher Beziehung schönes Wiener Herrenhaus-Projekt jedoch erscheint, an französische Burggothik erinnernd, etwas zu gedrückt und in den Boden gesunken. In der perspektivischen Ansicht des großen Saales des akademischen Gymnasiums in Wien erfreut die Anwendung der Holzdecke, in Bezug auf welche Deutschland von England noch so viel lernen könnte. K. Lauzil's gothischer Palastentwurf leidet an einer gewissen stumpfen Schwere, verräth aber sonst schöne und zweckmäßige Anlage, was ebenso von Krummholz's Rathhausentwurf gilt. F. Kreuter's Villenprojekt jedoch verbindet griechische Architektur mit vorspringendem Villenholzdach in zu wenig gelungener Vermittlung.

Die größte Zahl von Ausstellern hatte auch hier, wie in der Plastik und Malerei, unter allen Städten München aufzuweisen, das heißt unter 81 Namen beinahe ein Viertheil, nämlich neunzehn. In Bezug auf die Nummern aber ist die Vertretung Münchens noch ungleich gewichtiger, indem von den 596 Nummern der architektonischen Abtheilung mehr als ein Dritttheil auf die Ausstellungsstadt entfällt. H. Hügel und L. Lange stehen obenan und gehören auch zu den wenigen, welche durch eine zweckmäßige und reiche Auswahl ihrer Arbeiten in ihrer Richtung wie Produktivität vertreten waren, was bei sonst wenigen Meistern der Fall war, indem die meisten durch Einsendung der einen oder anderen Konkurrenzarbeit, deren fesselndes Programm ihr bekanntlich nicht an die Stirne geschrieben ist, einer gültigen Beurtheilung keine Handhabe darboten. Hügel beherrscht die Formenwelt der Renaissance in hohem Grade. Es mag ihm schwer gewesen sein, in Arbeiten, die ihm seine vormalige Stellung als Ostbahnarchitekt auferlegte, dieser Richtung zuweilen untreu werden, und entweder zum nüchternen Schuppenbau, wozu ihm sparsame Programme bei Stationshallen (Landshuter Halle z. B.) zwangen, oder zu Brückenköpfen im mittelalterlichen Style (romanisch bei Passau, gothisch bei Regensburg), welche letzteren übrigens alle Anerkennung verdienen, sich entschließen zu müssen. Selbst einige Hinneigung zur Spätrenaissance bis an die Gränze des Rokoko's möchten wir dem produktiven Meister nicht zum Vorwurfe machen, um so weniger als gerade in solchen Arbeiten dem Publikum koloristische Prachtstücke geboten waren, die in der allgemeinen Kunstausstellung unserer architektonischen Abtheilung doppelt zu Gute kommen mußten. L. Lange († 1868) hatte sich, nachdem er einige Zeit in romantischer Richtung gearbeitet, mit um so größerem Erfolge der Renaissance zugewandt, als er schon in seiner Jugend mit Begeisterung der Antike gehuldigt und in Griechenland selbst die gründlichsten Studien gemacht hatte. Der

Digitized by Google

Plan eines archäologischen Museums in Athen ist ein Zeugniß für das künstlerische Vermögen des Verstorbenen. Verschiedene Konkurrenzarbeiten im Renaissancestyle, von welchen jedoch nur wenige zur Ausführung kamen, lassen nicht blos aus künstlerischen, sondern ganz besonders aus praktischen Gründen nur bedauern, daß sie sich nicht verkörperten, wie z. B. die Restauration der Maxburg und das Münchener Aktientheater. Bei allen Arbeiten Lange's aus den letzten Jahren, und namentlich bei dem preisgekrönten Münchener Rathhausprojekt war sein Sohn Emil betheiligt, der schon in einem akademischen Entwurf zum Saal einer Ständekammer ein ganz hervorragendes Verständniß mit koloristischem Talente verbunden zeigte. Nicht minder bedeutend sind die Arbeiten, welche A. v. Voit mit seinem Sohne August ausgestellt, worunter das Projekt des königlichen Lustschlosses zu Feldafing, dessen Ausführung bekanntlich nach dem Beginn wieder eingestellt ward, allgemeines Interesse erregte, das es auch abgesehen von seiner Geschichte durch die zierliche Pracht vollauf verdiente. Wie uns aber dies leider auch schon an dem wirklich ausgeführten königlichen Lustschloß zu Berchtesgaden von L. Lange entgegentritt, so gränzt auch hier die Zierlichkeit der rohrartigen Säulchen des Mittelbaues an — wenigstens scheinbare — Gebrechlichkeit. A. Geul's Kissinger Bade-Etablissement spricht durch seine einfache Zweckmäßigkeit an, ebenso das Projekt einer Synagoge im romanischen Charakter mit maurischen Motiven, das z. B. das sonst schwierig zu überwindende Problem der Eisenträger an den Galerien glücklich löst und diese in keiner Weise störend erscheinen läßt. Den Stempel des Zweckmäßigen trägt auch A. Zenetti's Rathhausprojekt, dessen Renaissance jedoch etwas kalt läßt, wie umgekehrt an dem Feiertagsschulhause auch die üppigste Behandlung mit dem ungünstigen Terrain, das die Façade an sehr unvortheilhaften Stellen knickt, nicht versöhnen kann. F. Seidel's protestantischer Dom läßt die Kuppel zu riesig aus dem zu kleinen Rumpfe hervorwachsen. A. Schmidt's Gerichtshof stellt eine für diesen Zweck passende Verbindung von Gefängniß und Palast dar, sein Museumsgebäude dagegen, in fast zopfiger Spätrenaissance, macht einen unruhigen Eindruck. Von den bedeutenderen Gothikern ist L. Foltz († 1867) durch eine vorzügliche einschiffige Pfarrkirche in kräftiger und origineller Behandlung vertreten; ferner G. Hauberrisser, ein Jünger der Schmidt'schen Schule in Wien, der, wie sein Belvedereprojekt zeigt, auch in Renaissance nicht untüchtig ist, durch die Pläne und Aufrisse des im Bau begriffenen Münchener Rathhauses, welches nur leider durch die Substituirung des mäßig dekorativen altarartigen Gibelbaues in der Mitte für den projektirten Thurm namhaft verloren hat, und durch ein Projekt für die zweite protestantische Kirche in München, welches deshalb gar nicht entsprach, weil bekanntlich nur einschiffige oder Hallenkirchen einen Seitenthurm an der Fronte vertragen, und man mit aller konstruktiven Konsequenz Niemandem zumuthen kann, die sonst sich ergebende schreiende Einseitigkeit zu übersehen. A. Mecklenburg endlich hatte eine dürftige, restaurirte Landkirche ausgestellt, welche nur zeigte, wie wenig die Architektur absolut fordert. Sein dem Vernehmen nach zur Ausführung gewählter Entwurf der zweiten protestantischen Kirche in München, im frühgothischen Style ausgeführt, fehlte wahrscheinlich in Folge der darüber schwebenden Verhandlungen. Die übrigen Münchener Architekten C. Sänger, F. Steffan, E. Torge, F. J. Kollmann und J. Müller hatten zu wenig ausgestellt, um ein Urtheil zu ermöglichen, oder wie E. Metzger zu ungewählt und barock, um es zusammenzufassen zu können. —

Im Verhältniß zu diesen drei Städten war das ganze übrige Deutschland schwach vertreten, indem auf alle zusammen wenig mehr Namen, wie auf München allein, nämlich 22 unter 81 entfallen. Von Stuttgarts blühender Schule war jedenfalls mehr Betheiligung zu erwarten, doch hatten W. Bäumer und O. Tafel sehr Dankenswerthes geliefert. Des Ersteren Projekt für ein Gebäude der Museumsgesellschaft ist von gediegener Renaissance, wenn auch oben zu schwer. Auch die Pläne für die Wilhelma bei Stuttgart sind sehr anziehend, weniger die unbedeutende Kurhalle von Imnau. Recht erfreulich sind auch die der Wiener Schule wenig nachstehenden autographirten Reiseaufnahmen seiner Schule, welche überhaupt als phantasieweckendes Mittel für angehende Architekten nicht genug zu empfehlen sind. So ist auch Tafel's Aufnahme vom Innern des Baptisteriums zu Florenz dankens- und für den Besitz wünschenswerth; der Entwurf für das akademische Krankenhaus in Heidelberg aber macht den unheimlichen Eindruck, als ob man, hier eintretend, kaum mehr auf seine Entlassung hoffen dürfe, während doch das Äußere eines Krankenhauses den Gedanken an das „voi ch'entrate lasciate ogni speranza" billig eher unterdrücken als wecken sollte. F.

Digitized by Google

Baldinger's perspektivische Ansicht des Wiener Stephansdomes endlich bildet eine dritte würdige Vertretung Stuttgarts. Leybold und C. Bernatz von Augsburg haben nicht besonders befriedigt; eine Villa soll nicht schwer sein, wie die des Ersteren, und Restaurationen erfordern namentlich Harmonie des Ornamentalen, was die Bernatz'sche Restauration der Apsis von S. Zeno bei Reichenhall theilweise vermissen läßt. Von den beiden Vertretern Hamburgs, E. Hallier und Jolasse, erquickte namentlich des ersteren Kunsthalle für Hamburg durch ihre hübsche Anlage in schön und klar gruppirten Massen und durch die Anwendung bunter Ziegellagen. Alle anderen Städte hatten nur je einen Namen geliefert: vor allen Regensburg seinen Dombaumeister F. J. Denzinger, der eine Reihe von Photographien, die allmäligen Fortschritte der Dom-Restauration von 1863—69, und eine große Façadenansicht ausgestellt hatte. Referent hat stets bedauert, daß die originellen Verschiedenheiten der beiden Seiten der Façade selbst nicht auch im Ausbau der Thürme mehr zur Geltung und damit die Originalität der ganzen Anlage auch zu einem entsprechenden Abschluß gebracht worden ist; allein er kann auch nicht in Abrede stellen, daß die Ausführung an allgemeiner und mustergültiger Korrektheit nichts zu wünschen übrig läßt. Neben Denzinger muß J. Raschdorf in Köln genannt werden, der Meister des Uebergangs von der Gothik zur Renaissance, welcher Mischstyl bekanntlich in Köln besonders schöne Blüthen getrieben. Seine reiche Ausstellung von vorzugsweise Kölner Bauten ließ ihn als einen der hervorragendsten Meister Deutschlands erkennen. Vor allen Anderen aber ist L. Bohnstedt in Gotha wegen des beispiellosen Reichthums an Schöpfungen hervorzuheben, welcher uns zwölf, vorwiegend Konkurrenzarbeiten in allen möglichen Objekten und Stylen enthaltende Foliobände zur Ausstellung brachte. Dazu sind die Arbeiten zum Theil von höchster Bedeutung, wenn auch eine gewisse, bei solcher Massenproduktion übrigens unvermeidliche Flüchtigkeit sich manchmal stark bemerklich machte. Um so unangenehmer wirkten durch ihre Trockenheit die zahlreichen Risse von H. v. Ritgen in Gießen. Unter mehreren weniger erfreulichen Werken von C. Lipsius in Leipzig ragten dessen Schloßpläne von Kleinzschocher und namentlich die Börse von Chemnitz in deutscher Renaissance auf's vortheilhafteste hervor. Auch das Ateliergebäude machte einen selbst durch die großen Fenster nicht gestörten reichen und behäbigen Eindruck. F. Martius in Camenz, der Fortsetzer Schinkel'scher Gothik, gab liebevoll durchgeführte Details des von ihm nach Schinkel's Skizzen ausgeführten Schlosses von Camenz in Schlesien. Recht erfreulich waren C. Dollinger's aus Aulendorf Reiseskizzen aus Italien, wie auch seine schwäbischen Wohnhäuser, während seine Stationsgebäude in Oberschwaben den altschwäbischen Wohnhausstyl allzu raffinirt präsentiren. F. Friedreich in Fürth gibt Museumsentwürfe von tüchtiger Technik, aber ohne genügende Frische der Erfindung, während der Plan für ein Ausstellungsgebäude von Th. Eyrich in Nürnberg äußerlich bis auf die kahle Oberwand wohl anspricht, innerlich jedoch des für diesen Zweck nöthigen Lichtes entbehrt. Der einfache Dürkheimer Bahnhof von Hamm in Ludwigshafen mußte übersehen werden, während man am Stadthausprojekt v. Fr. Schmitt in Zweibrücken die Lisenen ohne Bekrönung unleidlich und das Wiener Museumsprojekt zu wenig monumental fand.

Wenn aber auch die Architektur-Abtheilung der Münchener Kunstausstellung bei einer Vertretung von nur 81 Ausstellern und 28 Städten in Rücksicht auf den Umstand, daß die Baukunst ihrer Natur nach einer viel ausgedehnteren Pflege als die Plastik sich zu erfreuen hat, dem Maßstabe der beiden anderen Kategorien nicht entsprach, so wird sie doch den großen Werth für sich in Anspruch nehmen dürfen, gezeigt zu haben, wie und unter Beseitigung von welchen Mängeln solche Ausstellungen überhaupt zu veranstalten sind, und wie die Künstler aus ihren Mappen wählen sollen. Unzweifelhaft wird es nach den diesmaligen Erfahrungen möglich sein, bei einer künftigen Wiederholung ein universelleres Bild des Architekturstandes der Gegenwart zu entfalten, als es diesmal gelungen war. R.

Digitized by Google

Kunſtliteratur.

Randzeichnungen zu Anakreontiſchen Liedern in Originalradirungen von Otto Förſterling. 18 Blatt mit 2 Titelblättern. Uebertragungen von Friedrich Eggers. Berlin, Rud. Hoffmann.

Von allen Dichtern des klaſſiſchen Alterthums ſteht uns Neuern wohl Anakreon am nächſten. Seine Lieder haben ihrem Gefühlskreiſe und ihrem Ausdrucke nach am meiſten Modernes. Mit Vorliebe haben ſich ihnen deßhalb von jeher Dichter und Ueberſetzer zugewandt; dieſen iſt jetzt der Illuſtrator gefolgt. Ueberſetzungen und Nachbildungen des Anakreon konnten am eheſten die Wirkung freier, ſelbſtändiger Dichtung erreichen, ohne doch von dem Original allzuweit ſich zu entfernen. Nicht minder günſtig iſt dies Feld für die künſtleriſche Illuſtration; und es iſt nur zu verwundern, daß ſie nicht eher auf demſelben ſich verſucht hat. Ein Illuſtrator des Anakreon brauchte, um etwas Tüchtiges zu leiſten, längſt kein Meiſter in der Antike, kein Thorwaldſen zu ſein, brauchte uns kein Werk der hohen Kunſt im ſtrengſten Sinne zu geben, um unſeres Beifalls gewiß zu ſein. Die vom Dichter leicht und loſe zuſammengeflochtenen Scenen, in denen die Handlung weit hinter die Stimmung zurücktritt, geſtatteten dem Künſtler die freieſte Wahl unter ſeinen Darſtellungsmitteln. Nach ſeiner Begabung und ſeiner Abſicht konnte er auf verſchiedene Weiſe ſeine Aufgabe befriedigend löſen.

Förſterling hat zur Herſtellung ſeiner Illuſtrationen die Radirnadel gewählt, welche er in der Landſchaft bereits mit ſo großem Erfolge anwandte. Dieſe Technik, verbunden mit der Anordnung ſeiner Bilder, zeigt von vorn herein, daß wir es mit Arbeiten leichteren Styls zu thun haben. Als Vignetten ſtehen ſie über den gewandt und anmuthig überſetzten Verſen, deren Initialen meiſt aus den figürlichen Beſtandtheilen der Bilder hervorwachſen. Dieſe Auffaſſung der künſtleriſchen Aufgabe hat ihre volle Berechtigung. Aber ſie konnte ebenſowenig dem Künſtler die Mühen des Studiums erſparen oder abkürzen, wie ſie dem Beſchauer die Mängel der fertigen Leiſtung zu verdecken vermag. Vignetten wollen eben ſo fleißig gezeichnet ſein, wie Kartons von hundertfach größerem Maßſtabe. Und wenngleich die Radirung als reproduktives Gegenſtück der Federzeichnung, wie dieſe, der Pflicht einer gleichmäßigen Durchbildung oft ſich entzieht, wenn ſie namentlich das Recht zu haben ſcheint, die Linien der maleriſchen Geſammtwirkung durchaus unterzuordnen, — ſo entſchädigt doch das flüchtige, geiſtreiche Spiel der allergewandteſten Nadel nicht für offenbare Fehler in der Zeichnung, wenn ſie, wie in Förſterling's Radirungen, zu Dutzenden uns entgegentreten.

Die 18 Blätter, welche uns in reich ausgeſtatteter Mappe vorliegen, ſind von höchſt ungleichem Werthe. Zweien möchten wir vor allen übrigen den Vorzug geben. Auf dem einen ruht der Dichter am Waldſaume am rieſelnden Quell unter den dicht verſchlungenen Aeſten eines prächtigen Baumes. Ihm zur Seite lagert Bathyll. Tiefe Schatten liegen auf den Geſichtern Beider; in die Ferne fällt der Blick auf ſonnenbeſchienenes hügeliges Gelände. Das Kolorit der reizenden Verſe: „Hier iſt Schatten, o Bathyllos, Setze dich; wie ſchön der Baum iſt!“ u. ſ. w. ſcheint uns glücklich in das Bildliche übertragen worden zu ſein. Das andere Blatt zeigt eine Gruppe von Jünglingen und Mädchen unter dichtem Gebüſch lagernd, „ſchwelgend in des dunkeln Lorbeers Schatten und des heiligen Oelbaums.“ Auch hier iſt die Landſchaft ſtimmungsvoll, die Figuren ſind anſprechend und mit feinem Sinn in die Landſchaft hinein komponirt. Wir finden die Eigenſchaften wieder, die uns an Förſterling's Radirungen „Aus dem Wald“ ſo oft erfreuten. Auch möchten wir es dieſen Darſtellungen nicht zum Vorwurfe machen, daß die Stimmung, welche ſie ausſprechen, durchaus modern iſt. Hätte uns nur der Künſtler einen ganzen Cyklus ſolcher Landſchaften mit anakreontiſcher

Digitized by Google

Staffage gebracht! Aber nur noch auf wenigen andern Blättern hält er ein landſchaftliches Motiv feſt. Am anſprechendſten unter dieſen ſind die drei zum Dionyſosopfer vom Gebirge herabſchreitenden Jungfrauen. Weniger gefällig ſchon, ihrer Staffage wegen, zwei andere Blätter: „Genuß des Lebens", Anakreon, mit der Leier im Schooße an einem Baum ruhend, reicht einem reizloſen Eros die Schale zum Füllen, während ein Mädchen ihm den Kranz auf's Haupt ſetzt; und „der Auftrag," Dionyſos mit zwei ſtark verzeichneten Knaben zur Seite.

Sobald nun aber die Figur ausſchließlich den Gegenſtand der Darſtellung bildet, zeigt ſich der Künſtler ſeiner Aufgabe nicht mehr gewachſen. Jeglicher Reiz des Ausdrucks, jegliches Gefallen an der äußeren Form hört auf. Wir ſehen z. B. Anakreon in verſchiedenartigſter Geſellſchaft. Bald mit dem Eros, der in des Dichters Leier greift, während ein Mädchen ihm die Schale füllt; dann mit einer Zitherſpielerin und dem Knaben, der zu „ſeligem Rauſche" ihm ſpendet; dann wieder im Kreiſe von Jünglingen und Mädchen, welche ſcherzen und ſingen, ihn bekränzen oder dem alternden Sänger in einem vorgehaltenen Spiegel ſein nicht eben anmuthiges Angeſicht zeigen, oder ihm in ihre Tanzreigen hineinzuziehen ſuchen. Ein anderes Bild zeigt den Anakreon mit ſeinem Mädchen, ein anderes, wie er am frühen Morgen, vom Zwitſchern der Schwalben aufgeweckt, verſtört dem entweichenden Traumbilde Lebewohl ſagt. Dieſer ſpeciell anakreontiſche Cyklus will uns am wenigſten zuſagen. Es iſt, als hätte der Künſtler, Perſonen und Momente der literariſchen Ueberlieferung entnommen, um auf möglichſt unverfängliche Weiſe Scenen darzuſtellen, welche an ſich auf ein gewählteres Publikum wohl nicht rechnen könnten, unter dieſer Deviſe aber vielfach freundliche Aufnahme finden werden und gefunden haben. Daß ein griechiſches Sympoſion unter dem Eindrucke anakreontiſcher Geſänge einen anderen Anblick gewähren mußte, als der Chor der „ſingenden Engel" auf dem Eyck'ſchen Altarflügel, verſteht ſich von ſelbſt. Aber dies launenhafte Gebaren des Anakreon, dies laſcive Schäkern ſeiner Genoſſen und Genoſſinnen iſt doch gleich weit entfernt von der naiven Sinnlichkeit griechiſchen Lebens, es iſt modern in einem Sinne, der nicht die beſte Bedeutung des Wortes ausdrückt. Doch vielleicht iſt es damals nicht anders geweſen, als jetzt, und die antike Kunſt hätte mit ihrem Schleier nur beſchönigend die gemeine Wirklichkeit verdeckt? Dann hat ſich wenigſtens der neuere Künſtler ein zweifelhaftes Verdienſt dadurch erworben, daß er eine Auffaſſung verließ, welche das ſinnliche Leben in edlen und ſchönen Formen gefangen hielt. Seine Geſtalten bewegen ſich allerdings freier, ungenirter, aber die geſellſchaftliche Sphäre, in der ſie ſich bewegen, ſcheint um einige Stufen tiefer zu liegen, ihr fröhliches Beiſammenſein einige Stunden ſpäter zu beginnen, als ehrbare Leute es gewohnt ſind. Das iſt der Eindruck, den dieſe Blätter auf uns machen. Wir könnten uns deshalb ihre Vorwürfe bei breiter koloriſtiſcher Behandlung als wirkungsvolle Dekorationen für ein öffentliches Ballhaus denken. Aber als Illuſtrationen zu griechiſchen Klaſſikern ſcheinen ſie uns herzlich unpaſſend zu ſein. Antik ſind aber nur die zierlich gekräuſelten Locken, die langen Gewänder, der viele archäologiſche Aufputz an Roſen, Trinkſchalen, Kandelabern, Dreifüßen und Altären, die manchmal wie zum Verkaufe aufgebaut daſtehen. . .

Ohne Zweifel würde die Auffaſſung weniger ungünſtig wirken, wenn die Aufmerkſamkeit des Beſchauers von der künſtleriſchen Außenſeite mehr ſich angezogen fühlen könnte. Mit dieſer aber iſt man bald fertig. Die Zeichnung der menſchlichen Figur iſt im Ganzen wenig durchgebildet, vielfach unſicher, geradezu falſch. Dies gilt namentlich von den eben beſprochenen Blättern, auf welchen wir Menſchen von ſo fehlerhafter Körperbildung antreffen, daß ſie ſelbſt in dieſer ſkizzenhaften Darſtellung auffallen. Hie und da kommen auch Stellungen vor, welche trotz allen Vertrauens in die Erfolge altgriechiſcher Gymnaſtik ſchwer begreiflich ſind und als Aeußerungen ausruhender Behaglichkeit — man beachte z. B. das Mädchen im Vordergrunde der Illuſtration zu dem Gedichte: „Harmloſes Leben" — geradezu komiſch wirken. Weit tüchtiger ſind in ihren figürlichen Beſtandtheilen die im Anfang dieſer Beſprechung erwähnten Blätter; ferner das niedliche „Erotenneſt", ein Blumenkelch, aus welchem zierliche, eben dem Ei entſchlüpfte Eroten hervorſchauen, während die größeren bogenſchießend davon flattern; und das zarte kleine Medaillon, welches unſerer Beſprechung beigegeben iſt. Andere zeigen ſogar tüchtiges Studium der Körperformen, wie die weibliche Schönheit („Naturgaben") und einige Figuren des Blattes „Auf die Roſe", wenngleich hier die Auffaſſung wieder die Grenzen der Schönheit hinter ſich gelaſſen hat.

Digitized by Google

Nicht besser, als jenen Figuren, ist es den Arabesken unter Försterling's Hand ergangen; nur macht der freiere Spielraum hier die Mängel nicht in gleicher Weise sichtbar. Wenig Vertrauen erweckt gleich das Titelblatt, welches zwischen schnörkelhaft verzogene Palmettenmotive und geradlinige Buchstabenstreifen zwei nackte Figürchen unbarmherzig einpreßt. Die Initialen über den Gedichten haben, wo sie rein ornamental gehalten sind, etwas Willkürliches; der Uebergang aus der Figur in's Ornament ist ungeschickt und die Arabeskenzüge wuchern wie unbeschnittene Ranken um die Buchstaben herum. Meist aber sind diese letzteren aus zusammengestelltem Geräth, Leiern, Vasen, Schalen u. dgl. gebildet; das Bild ist in diesem Falle weit hübscher, der Buchstabe aber oft als solcher kaum erkennbar. Am besten weiß der Künstler mit Blumen und Vögeln umzugehen, letztere sind von besonders reizendem Ausdrucke. Die Verzierungen, welche er durch diese bestimmten organischen Gebilde hervorgebracht hat, sind wohl weniger stylvoll, aber dennoch weit erfreulicher als die erzwungenen Ornamente.

Ungeachtet aller einzelnen Vorzüge ist der gesammte Eindruck, welchen das Werk auf uns macht, kein günstiger. Wir müssen es bedauern, daß der Künstler, trotz seiner ausgesprochenen Begabung für die Landschaftsradirung, noch einmal mit Figuren sich abmühte — alles in allem genommen — mit nicht größerem Erfolge, als in seiner „Schönen Müllerin". Und wenn hierin unser Urtheil — der günstigen Aufnahme gegenüber, welche Försterling's Anakreon im Publikum und in der Presse bis jetzt gefunden zu haben scheint — auch noch so vereinzelt stehen sollte, so ist es doch weder durch vorgefaßte Meinung, noch durch eine ästhetische Doktrin beeinflußt. Höchstens könnte der Maßstab an dieser Abweichung schuld sein. Darüber aber läßt sich nicht streiten; ein jeder hält sein Maß für das richtige. Nach unserem Dafürhalten hat eben eine Zeichnung noch etwas mehr von der Antike zu geben, als nackte oder halbnackte Körper und flatternde Gewänder, wie man denn auch auf der anderen Seite selbst von Randzeichnungen nicht weniger wird fordern dürfen, als korrekte Zeichnung, Anmuth und eine gewisse, von philisterhaften Ansprüchen noch sehr weit entfernte Schicklichkeit.

A. Philippi.

Denkmäler der Baukunst in Original-Aufnahmen von Schulcz Ferencz. Heft I. Gerona. Fol. Leipzig 1869. E. A. Seemann.

Vor etwa drei Jahren ging durch die deutschen Kunst-Journale und Zeitungen die Nachricht, daß der junge ungarische Architekt Schulcz, einer der talentvollsten Schüler des Oberbauraths Friedrich Schmidt in Wien, des berühmtesten Meisters der modernen gothischen Architektur in Deutschland, durch einen Zufall nach der Insel-Gruppe der Balearen verschlagen sei und auf der Insel Majorka in Palma eine große Anzahl wohlerhaltener Bauten aus der letzten Zeit der mittelalterlichen Kunst und offenbar von deutschen Meistern entdeckt habe. (Siehe: Organ für christliche Kunst, 1867, Nr. 5 und 10, woselbst auch ein auf der Reise geschriebener, begeisterter Brief von Sch. abgedruckt ist). Schulcz war nämlich im Frühling des Jahres 1866 auf seiner Reise von Italien nach Spanien, durch widrige Winde nach dieser von Reisenden wenig besuchten Insel verschlagen worden, sah die herrlichen, den meisten Fachgenossen gänzlich unbekannten Baudenkmale, und entschloß sich sofort dieselben aufzunehmen und (auf 150 Blättern) zu zeichnen. Zwar stellte sich später heraus, (Siehe Architekten-Wochenblatt, 1867, Nr. 18), daß Kugler, Gesch. der Baukunst III, 521 und 531 die bedeutendsten der von Schulcz erwähnten Werke aus Chapuy (Moyen âge monumental) und Laurens (Souvenirs d'un voyage d'art à l'Isle de Majorque) schon kannte und auch der Architekt v. Diebitsch (Architekten-Wochenblatt, 1867, Nr. 22) dieselben schon studirt und in ihrem kunsthistorischen Werth im Allgemeinen gewürdigt hatte. Doch sind sie wenig bekannt geworden. Es bleibt daher das Verdienst von Schulcz', die Aufmerksamkeit der deutschen Archäologen und Architekten in weiteren Kreisen auf diese Schätze hingelenkt zu haben.

Schon während der Zeit seiner Studien an der Akademie der bildenden Künste zu Wien hatte Schulcz seinen Lehrer Schmidt auf allen mit dessen Schülern unternommenen Studienreisen begleitet und mit Fleiß und Sorgfalt eine große Anzahl mittelalterlicher Baudenkmale, so wie kirchlicher Geräthe und Ornamente aller Art, namentlich in Ungarn, Böhmen, Krakau, Danzig, Lübeck, Lüneburg, Braunau und an vielen anderen Orten aufgenommen, in großem Maßstabe gezeichnet

Digitized by Google

und autographirt. Die verschiedenen Jahrgänge der von der Wiener „Bauhütte" herausgegebenen autographirten Aufnahmen älterer Baudenkmale enthalten viele vortreffliche Zeichnungen seiner Hand.

Nachdem Schulcz als Stipendiat der Wiener Akademie seine Studienreise über den größten Theil Europa's, von Danzig und Marienburg im hohen Norden bis nach Sicilien und von Siebenbürgen bis nach Spanien vollendet hatte und mit reichgefüllten Mappen heimgekehrt war, begann er in seinen Mußestunden, neben seinen bedeutenden Bauausführungen in Ungarn und Siebenbürgen, die Ausbeute seiner Reisen nach und nach in einzelnen Aufsätzen in Journalen oder selbständigen Werken zu publiciren, wodurch er den Dank der Kunstforscher sowohl als vieler Architekten sich erworben hat.

Zunächst veröffentlichte er in Band XI der „Mittheilungen der österreichischen Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale" eine Abhandlung über die höchst interessanten, künstlerisch durchgebildeten „Holzkirchen im Bisthum Szathmár" in Ungarn und begleitete dieselbe mit schönen Holzschnitten, welche verkleinerte Kopien der im Jahrgang III der Publikationen der Wiener Bauhütte gegebenen Aufnahmen sind. Bald darauf gab er in derselben Zeitschrift vortreffliche Abbildungen einer großen Anzahl einzelner Baulichkeiten aus dem Bereiche der mittelalterlichen Militär-Architektur nach Skizzen, welche Schulcz auf seinen Reisen an den verschiedensten Orten gesammelt hatte. Wenn seine erläuternden Bemerkungen, aus Mangel an Spezialkenntnissen der Kriegswissenschaft, welche zur rechten Würdigung derselben doch nothwendig sind, auch nicht immer das Rechte treffen, Schulcz diese Denkmale nur vom Standpunkte des Künstlers betrachtet, so müssen wir dieselben doch mit großem Dank aufnehmen, da dieser Zweig der mittelalterlichen Baukunst bisher über alle Gebühr vernachlässigt worden ist, und die betreffenden Denkmale jährlich in zunehmendem Maße den Interessen der Neuzeit weichen müssen. Mehrere der von Schulcz gezeichneten Anlagen sind jetzt nicht mehr vorhanden. Bis jetzt sind erst zwei Abschnitte dieser „Studien über Befestigungsbauten des Mittelalters", Denkmale in der Schweiz und in Deutschland enthaltend, in Band XIII und XIV der genannten Zeitschrift erschienen. Die folgenden Abschnitte über Italien, Spanien, Oesterreich und Ungarn werden hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lassen.

Ferner gab Schulcz in Band IV dieser Blätter genaue, von meisterhaften Holzschnitten begleitete Beschreibungen einiger interessanter und schöner Profanbauten des Mittelalters in Rom und Umgebung, davon er ebenfalls eine Fortsetzung zugesagt hat.

Kürzlich nun ist im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig das erste Heft des lange erwarteten Werkes des Künstlers erschienen, welches die wichtigsten Resultate seiner Studien und Entdeckungen auf Palma und in Spanien einem größeren Kreise zugänglich machen soll. Er hat dasselbe „Professor Friedrich Schmidt, seinem hochverehrten Meister, der seine ersten Schritte im Reiche der Kunst leitete, der ihn auf seinen Studien-Reisen mit Rath und That unterstützte, dessen Vorbild ihm immer voranleuchtete", gewidmet. Dieses vorliegende Heft, 4 Bogen Text, in deutscher und französischer Sprache, mit 34 vortrefflichen Holzschnitten und 3 Tafeln in Folio mit sorgfältig durchgeführten lithographischen Zeichnungen eines interessanten Altars mit kostbarem Aufsatz und eines in schönster Weise überaus reich durchgebildeten Prozessionskreuzes enthaltend, erfreut vor Allem durch seine gediegene und elegante Ausstattung. Schulcz behandelt darin die mittelalterlichen Denkmäler von Gerona, einer Stadt im nordöstlichen Theile von Spanien, welche, bei sehr malerischer Lage, durch eine große Anzahl von Kunstdenkmalen aller Art und aller Perioden von der Zeit der Römerherrschaft bis zu der des Rokoko ausgezeichnet ist. Er liefert eine kurze Geschichte und Beschreibung der Kathedrale und aller wichtigeren Kirchen und Profangebäude Gerona's, jedoch nicht in streng systematischer Anordnung und Vollständigkeit, sondern in der Form geordneter Reisebemerkungen. Dem Text entsprechend, sind auch die Abbildungen keineswegs vollständige Aufnahmen, sondern mehr oder weniger ausgeführte Reiseskizzen. Schulcz giebt nur soviel, wie er als kenntnißreicher und fleißiger Reisender einsammeln konnte. Zu eingehendem Studium aller Denkmäler würde unendlich viel mehr Zeit gehören, als ihm vergönnt war. Seine historischen Nachrichten hat er spanischen Werken, die er angegeben, entnommen. Der Titel des Werkes: „Denkmäler der Baukunst", welcher eine erschöpfende Darstellung vermuthen läßt, ist also dem Inhalt um so weniger ganz entsprechend, als der Künstler auch die Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes mit derselben Liebe behandelt, wie die großen Baudenkmale. Der Titel dürfte demnach besser „Reisestudien" heißen. Ob alle Einzelheiten richtig sind, soll hier nicht untersucht werden. Solches ist, da der Verfasser fast durchgängig völlig neues Material liefert, ohne eigenes Studium der Denkmale an Ort und Stelle nicht gut möglich. Freuen wir uns vielmehr der gebotenen Bereicherung unserer Kenntnisse des Formenkreises des Mittelalters, welche zum großen Theil für den Künstler und Fabrikanten von gleicher Wichtigkeit ist, wie für den Kunsthistoriker.

Möchte der Fleiß des liebenswürdigen talentvollen Künstlers, der alle seine Abbildungen mit vollstem Verständniß, großer Geschicklichkeit und Eleganz gezeichnet hat, doch die weiteste Anerkennung, sein verdienstvolles Werk recht viele Abnehmer finden, damit dasselbe in der begonnenen trefflichen Weise fortgesetzt werden kann! Schulcz besitzt das Material für 20 bis 25 solcher Hefte. **R. Bergau.**

Digitized by Google

Notiz.

Zu Schnaase's Aufsatz: Ueber Niccolò Pisano. In seinem Aufsatze über Niccolò Pisano zählt Schnaase den Unterzeichneten ohne Weiteres zu den Verfechtern der Ansicht Cavalcaselle's, wonach Niccolò Pisano die Anregung zu seinem Stil in Apulien empfangen haben soll. Statt aber in dem genannten Aufsatz eine Berichtigung seiner Ansichten zu erkennen, freut sich Schreiber Dieses vielmehr, darin eine Bekräftigung derselben zu finden; wenn auch allerdings selbst eine so gewichtige Stimme, wie die Schnaase's, nicht genügt, um die Autopsie in Süditalien selbst zu ersetzen, die mir noch bevorsteht. Daß ich für meinen Theil geneigt war, Niccolò's Stil aus Toskana und nicht aus Unteritalien herzuleiten, das geht aus meiner Schrift doch wohl deutlich hervor. Für's erste war es nicht umsonst, daß ich auf die Schilderung der beiden Skulpturen in Volterra und Siena einen solchen Nachdruck legte, sowie daß ich ihren italisch-antiken Charakter und die Verwandschaft wenigstens der einen von beiden mit Niccolò Pisano's Stil betonte, wie unter andern folgende Worte (S. 14) zeigen: „Einerseits zeigt dieses Werk auffallende Verwandschaft mit etruskischen Skulpturen, andrerseits mit Niccolò Pisano's Stil; denn abgesehen von weit mangelhafterer Zeichnung und Proportion, ist es doch nach denselben Prinzipien und in derselben Technik ausgeführt, die Niccolò Pisano befolgte." Sodann unterscheide ich in meiner Schrift so scharf wie möglich zwischen den rein-italischen Skulpturen und den von byzantinischen Einflüssen betroffenen (S. 9 u. 10); hebe an den ersteren den plastischen, an den letzteren den musivischen und nielle-artigen Charakter hervor (S. 10—13); erwähne, daß die Skulptur einzelner Städte Toskana's, (und ich füge jetzt hinzu, des innern) „vielleicht unberührter vom Byzantinismus blieb, als die süditalische Kunst." („Vielleicht" mußte ich sagen, weil ich die süditalische Kunst eben leider nicht aus Anschauung, sondern nur aus dem, was davon in Schulz's und andern Publikationen veröffentlicht ist, kannte.) Endlich sage ich von Niccolò Pisano: „seine übrige Technik ist die schon bei Gelegenheit der Reliefs in Siena geschilderte. In Niccolò Pisano ist der letzte Versuch der altchristlichen Kunst verkörpert, die Formen, worin sie sich bewegt hatte, zur höchstmöglichen Harmonie mit den Ideen, welchen sie dienen sollten, zu vereinigen. Seine Kunst ist die höchste Blüthe und der Abschluß der altchristlich-italischen Skulptur mit ihrem gleichzeitigen Sieg über den Byzantinismus." Dies Alles heißt mit andern Worten: die süditalische Skulptur ist vom Byzantinismus beeinflußt worden; diejenige einzelner Städte Toscana's, wie Volterra und Siena, nicht; Niccolò Pisano gleichfalls nicht. Nach allem dem kann man doch in den Worten: „Nach Cavalcaselle hätte dieser den Anstoß zu seinem Stile in Apulien empfangen etc." keine einfache Beistimmung zu Cavalcaselle's Ansicht erblicken. Im Gegentheil, ich kann nicht sagen, wie sehr fatal und unbequem mir Cavalcaselle's Aufstellung meine schönsten und kühnsten Hypothesen durchkreuzte; konnte ich es aber wohl mit meinem Gewissen vereinigen, die Stimme eines der ersten Kunstgelehrten kurzweg zu ignoriren oder zu verwerfen, ohne auch nur dessen Quellen geprüft zu haben? Ich mußte mich begnügen, diejenigen Thatsachen hinzustellen, die Cavalcaselle's Ansicht wenigstens zweifelhaft machen konnten, um eine endgültige Entscheidung mir für spätere Zeiten vorzubehalten oder einer öffentlichen Diskussion zu überlassen. Nun aber fühle ich mich durch Schnaase's Ansicht über meine Parteistellung in dieser Frage veranlaßt, meine Hypothesen wieder aufzunehmen. Ich sage also:

Thatsache ist, daß in Siena eine Bildhauerschule blühte, welche ausschließlich von antiken Traditionen zehrte.

Thatsache ist ferner, daß Niccolò's Stil mit dem Relief in Siena große Verwandtschaft zeigt.

Hat Niccolò Pisano nicht also vielleicht seine Kunst in Siena gelernt?

Daß Siena im frühen Mittelalter ein Centrum der Skulptur war, geht auch aus der großen Anzahl von Bildhauern hervor, die im 13ten und 14ten Jahrhundert daselbst wirkten, sowie aus dem hohen Ansehen, das sie daselbst genossen, und aus der guten Aufnahme, die Fremde, wie Giovanni Pisano, wenn er überhaupt Fremder dort war, in Siena fanden.

Florenz. **Hans Semper.**

Druckfehler.

Seite 157. Alinea 2 Zeile 2: nun statt nur. Seite 158. Zeile 4: Forster's statt Förster's. Seite 158. Alinea 2 Zeile 2: Klasse statt Masse.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Hermann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Der

verwundete Eros.

In Rosenbette ruhte
Ein Bienchen. Eros aber
Erwacht es nicht und fühlte
Am Finger sich verwundet
Er schrie und schlug die Hände.
Nun laufend halb und fliegend
Zur schönen Cypris kommt er
Ich bin verloren, Mutter!
So rief er ach! ich sterbe!
Es biß mich eine kleine
Geflügelte Schlange, Biene,
So nennen sie die Bauern
Sie sprach Und wenn der Stachel
Der Biene schon so weh thut,
Was meinst du wie die leiden,
Die du verwundest, Eros!

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Grablegung Chriſti.

Marmorrelief von Hermann Schubert in der Petrikirche zu Hamburg.

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. 1870.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Schubert's Grablegung Christi.

Marmorrelief in der Petrikirche zu Hamburg.

Mit Abbildung.

Nur selten bietet sich uns gegenwärtig die Gelegenheit, ein tüchtiges Werk der religiösen Kunst zu schauen. Die Phantasie der Künstler, das Interesse der Kunstfreunde bewegen sich seit längerer Zeit mit Vorliebe auf anderen Bahnen und lassen ein Gebiet verödet, auf welchem vordem die üppigste Fruchtbarkeit herrschte. Wir können und dürfen uns nicht auflehnen gegen das unabweisbare Gebot historischer Entwickelung und begreifen diesen Wechsel des Stoffkreises, der mit der Wandlung unserer Bildung und unserer Grundanschauungen unmittelbar zusammenhängt. Auf der anderen Seite sind wir aber auch nicht unbillig gegen Künstler, welche noch der Kraft des alten Gedankenkreises vertrauen, ja wir freuen uns doppelt, wenn ihnen auf religiösem Gebiete ein tüchtiges Werk gelingt, weil hier doppelte Schwierigkeiten zu überwinden sind. Sie müssen mit den größten Meistern vergangener Jahrhunderte wetteifern; sie haben aber auch gegen die Gefahr anzukämpfen, daß der unzählige Male wiederholte Gegenstand der Darstellung nicht in ihren Händen abgegriffen erscheine, nicht akademisch werde. Bei den Preiskonkurrenzen der Akademien herrscht die Sitte, die zu bearbeitenden Gegenstände aus der antiken oder religiösen Geschichte zu wählen. Man kann gegen das ganze Preis- und Konkurrenzwesen Vieles einwenden, diese gegenständliche Beschränkung muß man loben. Der Schüler hat sich nicht erst mit der Verdeutlichung des Inhaltes zu plagen; die nothwendigen Grundzüge der Komposition, die charakteristischen Typen sind ihm gegeben, er hat nur seinen reinen Formensinn zu bewähren, die richtige äußere Gestaltung dem schon vor ihm viel bearbeiteten Stoff zu geben. Den gewöhnlichsten Fehler solcher Preisarbeiten, daß die Individualität des Künstlers nicht recht zur Geltung kommt, unmittelbare frische Lebendigkeit nicht aus dem Werke spricht, darf man aber nicht allein auf die noch unzulängliche Kraft des Schülers setzen; auch die Natur des Gegenstandes, die durch die häufige Bearbeitung erzielte Bequemlichkeit der Darstellung verleitet sehr häufig dazu. Ehe man Andern etwas darstellt, muß man den Gegenstand erst in sich

Digitized by Google

ſelbſt neu producirt haben. So verſichert ein Mann, der es wohl wiſſen konnte, — Goethe in ſeinen Geſprächen mit Kanzler Müller. Die Energie, welche zu einem ſolchen Selbſtſchaffen erforderlich iſt, wird da, wo der Inhalt ſo geläufig und gefügig geworden iſt, ſeltener geweckt, als wo man auch an dem Erfinden und Dichten des Gegenſtandes Antheil hat. Um ſo größeres Lob gebührt daher dem Künſtler, der dieſe Energie, die individuelle Auffaſſung, die friſche unmittelbare Lebendigkeit auch dann bewahrt, wenn er einen bereits nach allen Seiten hin gewandten Gegenſtand bearbeitet.

Auf dieſe Erwägungen brachte mich der Anblick eines plaſtiſchen Werkes, welches Hermann Schubert aus Deſſau, ſeit mehreren Jahren in Rom, geſchaffen und ein Verein kunſtſinniger Hamburger auf Anregung der allzeit braven Frau Arnemann für die dortige Petrikirche angekauft hat. Es iſt ein Marmorrelief (8 Fuß Höhe auf 12 Fuß Länge) mit überlebensgroßen Geſtalten: die Grablegung Chriſti. Die Fülle künſtleriſcher Eigenſchaften, welche dieſer Gegenſtand in ſich birgt, hat es bewirkt, daß ſeit Jahrhunderten Maler und Bildhauer ihn mit beſonderem Eifer darzuſtellen liebten. Der mannigfache, tief ergreifende Seelenausdruck, der ſich in den Mienen der Beiſtehenden ſpiegelt, die reiche dramatiſche Bewegung, die Verſchiedenartigkeit der Aktion der einzelnen Theilnehmer locken den Künſtler; nicht zu vergeſſen überdieß, daß ihm die Gelegenheit geboten wird, ſeine Kenntniß des Nackten, ſein Studium der Gewänder, ſeinen pſychologiſchen Blick in der Wiedergabe der Scala von Empfindungen, vom milden Mitleide, würdiger Theilnahme bis zur Verſunkenheit in herbſten Schmerz zu beweiſen. Alles dieſes, gleich jetzt ſei es geſagt, lieſt der Beſchauer aus Schubert's Relief heraus, er freut ſich überdieß über die lebendige Auffaſſung, ſo daß die Abhängigkeit von älteren Vorbildern nirgends bemerkbar wird, und über die feinſinnige Ueberleitung des Motives, das leicht nur nach der maleriſchen Seite hin dargeſtellt wird, auf den plaſtiſchen Boden.

Der Zug mit dem Leichnam Chriſti iſt vor der (rechts im Hintergrunde leicht angedeuteten) Grabhöhle angekommen und hält einen Augenblick ſtill, damit die beiden Träger nun, wo der unebene Boden beginnt, die ſchwere Bürde beſſer faſſen können. Während Joſeph von Arimathia, den einen Fuß auf die Grabſchwelle gehoben, das Linnentuch ſtrammer anzieht, ſo daß ſich deſſen Falten verengen und einen guten Kontraſt zu dem nackten Leibe bilden, iſt Johannes zu Häupten Chriſti bemüht, den todten Körper höher zu halten. Schmerz und materielle Anſtrengung drücken ſich gleichmäßig in der ſchönen Geſtalt des Lieblingsjüngers aus. Die Pauſe benutzen die Frauen, um noch einmal Abſchied vom geliebten Sohne und Freunde zu nehmen. Die Mutter Chriſti beugt ſich über den Todten herab, berührt leiſe mit der Rechten ſein Haupt und zieht mit der Linken den Arm des Sohnes an ſich heran. Selbſtverloren, nur dem Schmerze lebend, folgt mechaniſch Magdalena dem Zuge, während Maria Kleophas, den Kopf in den Arm geſtützt, die Augen der dunkeln Grabhöhle zuwendet, die den Leichnam Chriſti den Freunden fortan verbergen wird. Mit der feinſten Naturbeobachtung iſt innige Empfindung gepaart; keine konventionelle Bewegung, kein gedankenloſer Zug ſtört die Wirkung des Werkes, das unbedingt zu den beſten Schöpfungen der modernen Plaſtik gezählt werden muß. Wie glücklich iſt das Motiv erfunden, wodurch Schubert den herben Schmerz der in das Grab düſter blickenden Maria ſchildert! Man wird unwillkürlich an Walther's von der Vogelweide Vers:

Ich hatt in meine Hand geſchmogen
Das Kinn und eine Wange

erinnert. Wie vortrefflich iſt die Abſtufung der Charaktere, wie fein abgewogen die Linie, welche die Plaſtik innehalten muß! Ohne zu ängſtlich bei der im Relief üblichen Profildarſtellung zu beharren, ohne in kalter Ruhe das Weſen der plaſtiſchen Darſtellung zu

Digitized by Google

suchen, wie so Viele thun, welche wohl den Schein, aber nicht den Kern der Antike erkannt haben, weiß Schubert doch sowohl in der Abgeschlossenheit der ganzen Gruppe, in dem schön gemessenen Fluß der Konturen, wie in der Wendung und Haltung der einzelnen Gestalten den Gesetzen der Skulptur vollkommen gerecht zu werden. Die unbedingte Gesetzlichkeit waltet, ohne aber die Spontaneität der Schöpfung zu hindern. Daß die Darstellung formell die höchste Richtigkeit besitzt und mit weiser Bedächtigkeit entworfen wurde, merkt man erst, nachdem man sich an der Lebendigkeit und Unmittelbarkeit derselben erfreut hat. Das ist es, was wir besonders an dem Relief Schubert's bewundern. Hamburg hat daher volles Recht, auf den Besitz eines solchen Werkes stolz zu sein; wir aber freuen uns, daß ein tüchtiger Künstler sich Bahn gebrochen hat, und hoffen, daß die bescheidene Werkstätte in der Via del Inferno bei der Piazza del Popolo, wo der wackere Meister still und anspruchslos wirkt, die Geburtsstätte noch recht vieler bedeutender Werke bilden werde.

A. Springer.

Die vormals Dupper'sche Sammlung.

Eine Reise-Erinnerung aus Dordrecht.

„Auf Ihrer Fahrt von Rotterdam über Moerdyk nach Antwerpen versäumen Sie nicht, einen halben Tag in Dordrecht anzuhalten, und sehen sich dort die Dupper'sche Sammlung an!" Mit diesen Worten hatte ein ortskundiger Freund vorigen Herbst auf dem Bahnhofe von Amsterdam Abschied von mir genommen; ich beherzigte den Wink und löste am Hafen von Rotterdam ein Billet nach „Dordt," wie die Holländer kurzweg sagen.

Bis zur Vollendung der Eisenbahn bildet die schmale gewundene Wasserstraße der Merwede, eines Seitenarms der Maas, die Hauptverbindung zwischen beiden Orten. Rechts und links weite Aussichten über das flache, von einem grauen, wässerigen Himmel überspannte Land. Zahlreiche braune und weiße Segel, hier und da ein Dorf, am Strande Fischer, ihre Netze aufziehend, und in der Ferne der schwerfällige Thurm der Hauptkirche von Dordrecht: das ist die Gegend, wie wir sie aus den Bildern eines van Goyen, Cuyp und van der Neer kennen, und die uns nun doppelt an's Herz gewachsen ist, seit wir die Kunst in der Natur wiedererkannt.

Das Dampfboot landet am Quai der einstmals betriebsamsten und mächtigsten Handelsstadt Hollands, in deren Hafenbecken auch jetzt noch die größten Ostindienfahrer bis unmittelbar an die Stadt herankommen können, obwohl ihr Ansehen und ihre Blüthe längst dahin sind. Der Weg, den wir zu durchmessen haben, um vom Hafen an unser Ziel zu gelangen, ist ziemlich weit. Aber er führt durch wenig belebte Straßen und stille Plätze von vorwiegend moderner, kleinlicher Architektur, bisweilen durch eine Renaissance-Façade mit abgetrepptem Giebeldach in wechselndem Ziegel- und Hausstein freundlich unterbrochen.

An dem recht mittelmäßigen Denkmal Ary Scheffer's, der aus Dordrecht gebürtig war, von J. Mezzara 1861 ausgeführt, können wir flüchtig vorüberschreiten. Der Bildhauer hat sich ihn vor der Staffelei stehend gedacht, eben malend oder eine Inspiration erwartend, mit schwärmerischem Aufblick. Da schaut man nicht lange zu. Um so beachtenswerther ist der großartige Ziegel- und Quaderbau der gothischen Hauptkirche. Das Aeußere derselben

Digitized by Google

theilt mit den meisten kirchlichen Gebäuden Hollands den Charakter einer schlichten, derben Massenhaftigkeit. Um so edler und lichter, nur leider durch Tünche und Einbauten entstellt, ist das Innere: eine dreischiffige Anlage mit einschiffigem Querhaus und fünfseitig schließendem Chor nebst Umgang, ringsum durch tief einspringende Kapellen erweitert, welche am Chor polygon, sonst geradlinig abgeschlossen sind. Nördlich vom Chore tritt an Stelle dieser Kapellen eine große Nebenkirche von ebenfalls lichten, schlanken Verhältnissen, unter besonderem, hohem Dach. Die Durchbildung ist im Ganzen sehr einfach. Kräftige Rundpfeiler mit schlanken Diensten stützen das Gewölbe, welches im Mittelschiffe wohl um die doppelte Höhe über denen der Seitenschiffe schwebt. Die Oberwände werden durch kleine Triforien belebt, über welchen die im Chore schlankeren, im Langhause breiteren Oberfenster aufsteigen. Hier und da hat sich an Kapellenschranken u. dgl. ein Rest edler Renaissance-Dekoration erhalten. Aber den schönsten Schmuck des Inneren bilden die zierlichen holzgeschnitzten Chorstühle, ein langer Einbau mit hoher, durchbrochener Rückwand, welche von einem fein profilirten Konsolengesims bekrönt wird. Die Stützen des Gesimses bilden Säulchen, zu je zweien mit einem Pilaster abwechselnd. Wo eine Hauptabtheilung markirt werden soll, sind die Pilaster mit reizenden Flachornamenten verziert, sonst ganz einfach gehalten. An der Brüstung darunter läuft ein Fries mit allerliebsten Putten hin, und außerdem sind die schmalen Seitenflächen an den Enden des Gestühls und die Sitze selbst mit allerhand phantastischen und komischen Scenen in höchst genial erfundenen und herrlich komponirten Reliefs geschmückt. Das Relief ladet wenig, aber doch wirksam aus und ist von bewundernswürdiger Technik. Leider geht das köstliche Werk seinem Verfall entgegen! Ist denn kein Konservator der Kunstdenkmale in Holland, der es retten könnte? —

Wir stehen jetzt an der Thürklinke des Dupper'schen Hauses. Eine Magd mit sauberem holländischen Häubchen, — ganz wie aus einem alten Bilde herausgeschnitten, — öffnet uns. Die Empfehlungskarte thut ihre Pflicht, und nach wenigen Minuten sind wir, über die blank polirte, teppichbelegte Mahagoni-Treppe, oben in dem Zimmer angekommen, wo Herr Dupper, ein liebenswürdiger alter Herr, einigen anderen bevorzugten Fremden eben seine Bilder zeigt.

Es ist nur ein kleines zweifenstriges Zimmer, an drei Wänden mit Bildern, etwa 60 an der Zahl, behängt. Hr. Dupper erbte diesen Schatz von seinem Oheim, Hrn. Rombouts, unter dessen Namen die Sammlung früher bekannt war. Der hervorstechende Charakterzug derselben ist ihr exklusiv holländisches Gepräge. Kein Deutscher, kein Franzose, kein Engländer, ja nicht einmal ein Flamänder, kein Rubens, van Dyck, Teniers findet sich vor. Dafür sind aber die holländischen Kleinmaler vorzüglich, zum Theil durch Werke vertreten, um die manches Museum den Besitzer beneiden könnte. Ich gebe das Wichtigste an, was mir in die Augen fiel:

Jan Steen: Festgelage, ein figurenreiches Bild von der feinsten Ausführung und tief goldigem Ton, eines der schönsten und vollendetsten des Meisters (Smith, Suppl. S. 486, Nr. 36.) Das Bild stammt aus dem Besitze des Herrn van Olden aus Utrecht und wurde nach dessen (etwa 1828 erfolgtem) Tode unter der Hand verkauft. — Von demselben Meister noch ein kleines Bild: ein Mann und zwei Frauen, die ältere mit einer Guitarre und einem Glas in der Hand; an der Thüre des Hauses der Maler selbst. (Smith, Suppl. S. 488, Nr. 39).

Von Jakob Ruisdael drei Bilder: eine Ansicht von Haarlem, von ziemlich hohem Standpunkte (bei Overveen) genommen, ähnlich dem Bilde, welches Hr. B. Suermondt voriges Jahr in München ausgestellt hatte, (Katal. Nr. 126.) von demselben fein grauen Ton, aber kleiner und in etwas überhöhtem Format. — Ferner ein Waldbild und eine Winterlandschaft.

Digitized by Google

Nicolaus Maes: spinnende Alte, sehr ähnlich der „Spinnerin" im Museum van der Hoop in Amsterdam, bezeichnet mit dem vollen Namen, wie das Milchmädchen bei Hrn. van Loon daselbst, und mit beiden auf gleicher Höhe stehend, ein Bild, in der Gluth seines Tons und in seinem fetten Impasto des Rembrandt würdig. Vergl. W. Bürger, Musées de la Hollande, II, 23; Smith, Suppl. S. 577, Nr. 6.

Hobbema: vortreffliche Landschaft mit einer Mühle, fast ganz übereinstimmend mit dem schönen Bilde des Meisters im Museum van der Hoop in Amsterdam. Vergl. Smith, Kat. Bd. VI, S. 158, Nr. 128.

J. Both: italienische Landschaft, von schönstem goldigem Ton und feinster Ausführung, eines der ausgezeichnetsten Bilder des Meisters; aus der Sammlung Beuland in Utrecht; wurde auf 50,000 Franken taxirt. Vergl. Smith, Kat. Bd. VI, S. 175, Nr. 9.

Sal. Ruisdael: Waldwiese, im Vordergrunde Kühe, hinten Reiter.

G. Douw: Selbstporträt; rauchend, am Fenster, mit Buch; grüner Vorhang. Neben dem ebenerwähnten Both und dem Hobbema eines der kostbarsten Bilder der Sammlung, wohl 40,000 Franken werth.

A. Cuyp: große Landschaft mit einem Fluß im Hintergrunde, das Terrain rechts ansteigend, links flacher; Abendstimmung. Staffage: links zwei Reiter, die sich von dem Hintergrunde scharf abheben, rechts eine Heerde. In der hellen, strohernen Farbe und etwas trockenen Malweise, namentlich der letzteren, verräth sich die Jugendzeit des Meisters. Vergl. Smith, Suppl. S. 652, Nr. 11.

Als Rembrandt stellte mir Hr. Dupper ein merkwürdiges figurenreiches Bild vor, Darstellung des Nikolausfestes, Vater, Mutter, eine Magd an der Wiege und sechs Kinder, im Zimmer versammelt; im Ton hell und warm, und von breiter, etwas flüchtiger Malerei. An Rembrandt war schwerlich zu denken. Aber auch die Substituirung eines Anderen bei dem schlechten Platze des Bildes im Eck hinter der Thür nicht eben leicht. Neuerdings hat sich herausgestellt, daß das Bild als A. van der Neer (sic!) zu bestimmen ist. Ueber dem Kamine des dargestellten Zimmers, im Schatten, findet sich ein sogenanntes „Schoorsteenstul", welches nichts Anderes ist als der Brand einer Stadt, d. h. ein vollständig ausgesprochener Arthus van der Neer en miniature!

Von den beiden kleinen Terburg's, Portraits von Mann und Frau, mit Monogrammen, aus der Jugendzeit des Meisters, war bereits früher, S. 112 d. J. der Zeitschrift die Rede.

Franz Hals: ein Mandolinespieler in phantastischer Tracht, gestreifter Jacke und Lazzaronimütze, lachend nach links aufblickend, Kapitalbild von breitester, genialster Behandlung, offenbar aus der allerbesten Zeit des Meisters. Bürger wollte es für Brouwer's Portrait halten. Vergl. Gazette des Beaux-Arts, 1868, Mai, p. 440.

Willem van de Velde: Marine, mit herrlicher, weiter Seeperspektive; kleines Bild von feinstem, klarstem Ton. Vergl. Smith, Kat. Bd. VI, S. 383, Nr. 223.

van Goyen: Gegend bei Dordrecht, sehr ähnlich dem Bilde in der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Nr. 412.

Zwei Ostade: Quacksalber, und Bläser auf einem Kuhhorn, am Fenster.

Hendrick Martensz Zorgh: ein Herr und eine Dame sitzen am Tisch beim Wein, der Kavalier singt zur Guitarre; von feinster Qualität.

Auch A. v. d. Velde, Karel Dujardin, Everdingen, Ph. de Koningk, Wynants, Dusart, Wouwermans, Hoogstraeten, van Kessel und andere, weniger bekannte Meister fand ich in vorzüglichen Bildern vertreten. Das bescheidene Zimmer, mit seinem Diadem von Perlen ringsum, machte einen so erquicklichen, von dem gewöhnlichen Galeriedurchein-

Digitized by Google

ander ſo grundverſchiedenen Eindruck, daß ich mich nur ſchwer von ihm trennen konnte. Aber der Wagen des alten Herrn wartete vor der Thür: ich verabſchiedete mich und ſah ihn kurz darauf, während ich unten angekommen meine Notizen aufſchrieb, mit freundlichem Grüßen davonfahren. —

Vor Kurzem hat ein anderer Wagen vor dem Hauſe des Hrn. Dupper gehalten; und von dieſer Fahrt iſt der gute Alte nicht mehr zu ſeinen Bildern zurückgekehrt. Er ſtarb, nachdem er zuvor das Reichsmuſeum in Amſterdam zum Erben derſelben eingeſetzt hatte!

Die Galerie im Trippenhaus gewinnt dadurch Bilder von 6 oder 7 Meiſtern, welche bisher noch gar nicht in ihr vertreten waren, wie Hobbema, Salomon Ruisdael, Zorgh, Hoogſtraeten u. ſ. w. Von Anderen erhält ſie Kapitalwerke, wie ſie in dieſem Grade der Güte bisher dort nicht vorhanden geweſen ſind, wie z. B. von Jan Steen, Nicolaus Maes, Jan Both, Jac. Ruisdael, van Goyen. Den Geſammtwerth der Bilder kann man nach Maßgabe der jetzigen Pariſer Preiſe auf mindeſtens eine Million Franken veranſchlagen.

Im Jahre 1867 kam die bekannte de Kate'ſche Sammlung aus Dordrecht, welche neben der Dupper'ſchen früher Beachtung verdiente, in Paris zur Verſteigerung. Nachdem nun auch die letztere unter einem günſtigeren Stern die Eigenthümer gewechſelt hat, iſt die ehrwürdige Stadt an der Maas ihres letzten Bilderſchatzes entblößt, und der Freund der altholländiſchen Schule hat jetzt keinen Anlaß mehr, auf der Fahrt von Rotterdam nach Antwerpen in Dordrecht Halt zu machen.

Wien, im April 1870. **C. v. Lützow.**

Einige Bemerkungen über Jan van der Meer von Haarlem und B. van der Meer.

Auf Seite 352 des vorigen (vierten) Jahrganges der Zeitſchrift ſteht die Notiz, daß ſich in den Depôts der Pinakothek ein Bild von Jan van der Meer von Haarlem gefunden hat. Ich bin heute in der Lage, darüber genauer berichten zu können. Es iſt rechts in der Ecke

bezeichnet, und zwar in großen derben Charakteren. Es zeichnet ſich durch ſeine ungewöhnliche Größe aus, (H. 1, 24 Centim., Br. 1, 37 Centim.,) iſt alſo faſt quadratiſch. Wir ſind in einen lichten Wald verſetzt. Rechts von der Höhe des Hintergrundes zieht ſich ein Weg herunter, worauf ein Wagen, dem ein Räuber mit blankem Säbel nachläuft. Weiter herunter führt Einer zwei Pferde, welche von den Wagen im Vordergrunde, die von Räubern überfallen werden, abgeſpannt ſind. Einem Mann wird ſoeben von einem Räuber der Garaus gemacht. Auf der Mitte des ſich links nach dem Hintergrunde ziehenden Weges, macht ſich ein Bauer, der ſeinen Hut verloren, davon; hinter dem Gebüſch ſchießt Einer von der ſaubern Geſellſchaft auf ihn. Es iſt Abend; der Wald iſt in das warme Licht der Dämmerung gehüllt, der Horizont links hat ſich ſchon gelb gefärbt. Die Behandlung iſt äußerſt kräftig, etwas dekorativ, doch mit großem Verſtändniß der Maſſenwirkung. Leider iſt die Erhaltung eine überaus ſchlechte; ein Sudler hat das Bild ſchon vor geraumer Zeit reſtaurirt, aber wie! Die Löcher ſind erbärmlich geſtopft worden.

Digitized by Google

Eine andere Notiz über unsern „Haarlem'schen" vermag ich Ihnen aus dem 1829 zu Kopenhagen erschienenen „Verzeichniß einer Sammlung von Oelgemälden dem Herrn Konferenzrath und Geheimen Kabinetskassirer Frederick Conrad Bugge, Ritter von Dannebroge und Dannebrogsmann gehörend. Als Manuskript für Freunde". 8°, zu geben. Auf Seite 90 unter Nr. 246 heißt es:

„Ein Unbekannter."

„Auf Holz 25 Zoll breit, 20½ Zoll hoch (dänisches Maß)."

„In einem dichten Walde verbreiten die Bäume, welche sich mit ihren Spitzen vereinigt haben, ein ruhiges Licht über eine Landstraße, die im Wald ausgehauen ist und so eine natürliche Allee oder einen Bogengang bildet, an dessen Ende man eine klare erleuchtete Landschaft sieht. Im Vorgrunde, wo ein Weg die Allee durchschneidet, hat die Sonne Gelegenheit bekommen, das Dickicht der Bäume zu durchbrechen und eine blühende Graspartie zu beleuchten. Einige Menschen spazieren im Walde."

„Es ist hinreichend von diesem ausgezeichneten Gemälde, oder von den Arbeiten dieses unbekannten Meisters im Allgemeinen zu bemerken, daß sie in Sammlungen gewöhnlich unter Hobbema's oder unter Ruisdael's Namen gehen. In der Sammlung des verstorbenen Kunstverwalters Spengler waren zwei von demselben Meister; so wie auch in der Sammlung des jetzigen Gallerieinspektors, Herrn Justizraths Spengler, eine Handzeichnung ist, worauf man einen unkenntlichen Namen liest, welchen ich nicht anders, als mit beistehenden, in einander gezogenen Buchstaben

zu bezeichnen weiß. Auf den Gemälden stand der Vorname Johannes".

Diese ganze Bemerkung ist von dem Verfasser des Kataloges Ole Jörgen Ravert.

Alle Umstände zusammengehalten, kommt man zu dem Schlusse, daß kein Anderer als Jan van der Meer von Haarlem gemeint sein kann.

Bekanntlich befindet sich im Belvedere zu Wien ein umfangreiches Früchtestück, bezeichnet V. van der Meer 1659.*) Von andern ähnlich bezeichneten Bildern hat meines Wissens nichts mehr verlautet. Der erwähnte Katalog ist auch hier wieder ein willkommener Freund. Er sagt auf Seite 103 unter den Nummern 279 und 280:

„V. van der Meer."

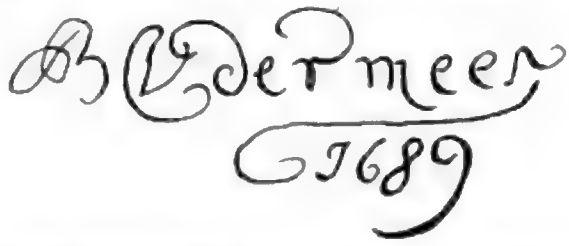
„Auf Leinwand, 38 Zoll breit, 47 Zoll hoch (dänisches Maß)."

„Auf einem reichen türkischen Teppiche liegen Trauben neben einer gläsernen Vase mit Blumen. Ein kleiner Papagei schwenkt sich an einem herunterhängenden Zweige."

„Auf Leinwand. 38 Zoll breit, 46 Zoll hoch."

„Auf einem türkischen Teppich steht eine marmorne Vase, um welche ein Blumenkranz hängt;

*) Durch die Freundlichkeit des Hrn. Dir. v. Engert war es mir unlängst gestattet, das Bild im Belvedere von der Wand herunterzunehmen und in der Nähe zu betrachten. Ich las die Bezeichnung:



Das gäbe also eine Divergenz von dreißig Jahren. Die Darstellung zeigt auf einem reich gemusterten Teppich verschiedene Schüsseln mit Trauben, Orangen, Austern u. dgl. Rechts sitzt ein Papagei. Den Hintergrund bildet Architektur. Die Form des Bildes stellt sich als ursprünglich oval heraus, wie der Kopenhagener Katalog angiebt, d. h. mit vortretenden Ecken, woraus man folgern darf, daß es ursprünglich als Panneau in die Wand eingelassen war. Später wurde es dann, wie man deutlich sieht, in die viereckige Form gebracht. A. d. Herausg.

Digitized by Google

ferner liegen hier Weintrauben und zwei Citronen, von welchen die eine beinahe geſchält iſt. Außerdem ſitzt ein Eichhorn auf dem Teppich, dem ein Papagei, der ſich über ihm auf einem Zweige ſchaukelt, beſchwerlich zu fallen ſcheint."

„Dieſe beiden Gemälde, welche urſprünglich oval geweſen, haben nachher von einem andern Künſtler einen Zuſatz erhalten, ſo daß ſie jetzt viereckig geworden, und ſind mit eben ſo vieler Kraft als Wahrheit gemalt. Obgleich die Hälfte der Signatur übermalt, iſt obenſtehender der Name des Verfertigers; denn der Verfaſſer dieſes Kataloges, dem dieſe beiden Stücke gehörten, hatte außerdem noch vier andere von demſelben Meiſter, auf deren Einem dieſe Signatur vollſtändig zu leſen war."

So der Katalog. Ich bemerke dazu, daß derſelbe erſichtlich mit der größten Genauigkeit angefertigt iſt.

Wilhelm Schmidt.

Reiſeberichte aus Italien.

Von **Max Lohde.**

VII.

Prato, Piſtoja, Piſa, S. Gimignano, Volterra.

Will Jemand außer Florenz auch das übrige Toskana beſuchen, ſo thut er jedenfalls am beſten, erſt bei Piſa anzufangen und über Lucca, Piſtoja, Prato nach Florenz zu gehen. Denn nach den mächtigen Kunſteindrücken des ſchönen Florenz erſcheint Einem doch gar Manches klein und matt, was vorher bedeutend erſchienen wäre. Es kommt noch dazu, daß die genannten Städte ziemlich denſelben Charakter haben und faſt nur romaniſche Kunſtwerke darbieten; von den bedeutenden Bauten des hochintereſſanten Piſa abgeſehen, ſind es alſo faſt immer dieſelben, zuletzt doch gar eintönigen, kleiner oder größer angelegten Baſiliken mit ihren weit über das Dach des Schiffes emporragenden Façaden, die mit geringer Ausnahme faſt barock überfüllte Galerie-Etagen tragen. Nur eine Kirche hat dieſes Motiv mit Leichtigkeit und wohlthuenden Verhältniſſen verbunden. Das iſt die gothiſche S. Caterina in Piſa; alle anderen wirken ſchwer, deſto ſchwerer je größer. — Eine wahre Erquickung war es da für mich, in Prato Giuliano da San Gallo's Madonna delle Carceri zu beſuchen, dieſen im Innern ſo überaus harmoniſchen Kuppelbau über einem kurzen griechiſchen Kreuz mit Tonnengewölben. Keine Kirche macht ſo den Eindruck des Milden wie dieſe; Alles iſt gedämpft grau, wozu der breite, rings herumlaufende Majolika-Fries von weißen Kandelabern und Fruchtkränzen auf blauem Grunde reizend ſtimmt und die gleichfarbigen Evangeliſten des Luca della Robbia in den Zwickeln unter der Galerie, welche unter der Kuppel entlang läuft: Alles im ſanften Lichte, welches hauptſächlich aus der Kuppel hereinfällt. Sonſt kein Schmuck, kein Bild; ich möchte faſt ſagen, das Ganze proteſtantiſch.

Eine ähnliche Erquickung bot in Piſtoja, außer Ventura Vitori's Umiltà, der einzige Majolikafries der Robbia am Spedale del Ceppo. Bekanntlich ſind dort in wohl vier Fuß hohen Figuren die ſieben Werke der Barmherzigkeit dargeſtellt, farbige glaſirte Thongruppen auf wechſelnd weißem, blauem, grünem Grunde. Es iſt das der einzige Façaden-Fries der Art, der geſchaffen iſt, wäre aber genügend, um Jeden für dieſe Art von Façadenſchmuck zu begeiſtern; wie friſch ſind noch jetzt die Farben, wie unberührt von der Witterung das Ganze! Trotz der Strenge der Kompoſition und des Ernſtes der Auffaſſung wirkt Alles doch ſo heiter, daß Einem ſelbſt bei ſo trübem Regenwetter, wie ich es hatte, fröhlich zu Muthe wird. Am beſten wirken die Figuren auf weißem Grunde. Wie beim Goldgrund waren auf ihm die Conturen ganz klar zu ſchauen: das Blau, welches noch dazu in Majolika, wie überhaupt, ſehr ſchwer zu ſtimmen iſt, wirkte unruhig; das matte Grün ſchon beſſer.

Digitized by Google

Nach den ſtrengſten Geſetzen der Reliefkompoſition waren die Figuren geſondert, nur im äußerſten Bilde rechts, wo das vernachläſſigt war, wirkte es unſchön. Schade, daß von dieſem Fries noch keine Herausgabe exiſtirt, die allerdings in Farben geſchehen müßte: ſie würde von größtem Einfluß ſein auf unſere Façadendekoration. — In noch einer Beziehung iſt dieſer Fries auch lehrreich: er beweiſt recht deutlich, wie weit die Kunſtfarbe von der Naturfarbe abweichen kann, ohne unſchön zu werden, ja wie ſehr gerade die wirkliche Farbe häßlich wirken kann. Die Geſichter und nackten Theile ſind an dem Fries in der gelben oder braunen Farbe des gebrannten Thones unglaſirt oder wenigſtens ungefärbt ſtehen geblieben, ein Kunſtgriff, der auch an einigen Robbia's des Bargello in Florenz zu bemerken iſt.

Wie weit die Farbe des gebrannten Thons von der natürlichen Fleiſchfarbe abweicht, weiß Jeder und doch ſieht ſie hier viel beſſer aus als die roſige Fleiſchnachahmung, wie ſie in dem ſchon erwähnten ſpäteren Relief zur Rechten angeſtrebt iſt und die Jeder von unſeren Porzellanfiguren her kennt. Es iſt das dieſelbe Sache, wie bei guten Bildern, und ſehr Viele ſind immer noch in dem Irrthum, daß die beſte Farbe die Naturfarbe ſei. Von Tizian und den Venetianern gleich von vornherein abgeſehen, ſelbſt Raffael und Michelangelo, ja Holbein und ſelbſt Dürer ſteigerten die Fleiſchfarbe in's Warmgelbe und eine noch ſo naturfarben erſcheinende Hand auf deren Bildern ſieht wie eine Quitte aus, hält man die eigene, auch noch ſo gebräunte, Hand daneben. Das wiſſen auch unſre guten Realiſten und Jeder mag das bei einem Bilde von Knaus z. B. verſuchen.

Ueber die berühmten Bauten des ehemals ſo mächtigen Piſa, welche an dem öden Ende der Stadt als wären es Muſeumsgegenſtände aufgeſtellt erſcheinen, auf kahler weiter Wieſe, ohne Baum oder Strauch, iſt es wohl überflüſſig zu berichten; Jeder kennt den herrlichſten romaniſchen Dom Italiens mit ſeinen dreiſchiffigen großen Querhäuſern, die ſchon für ſich Kirchen bilden könnten, Jeder das außen reiche, innen etwas kahle Baptiſterium, gewiß Jeder den ſchiefen Thurm, vor Allem aber das berühmte Campoſanto mit ſeinen zahlloſen, herrlichen Bildern und Skulpturwerken, das aber ebenfalls nur einen Muſeumscharakter hat und von dem feierlichen Eindrucke ſelbſt moderner Campoſanten, wie des hochpoetiſchen von Brescia, gar Nichts beſitzt, wenigſtens nicht bei endloſem Regen, der ſchon um vier Uhr Alles verdunkelte, wie ich ihn hatte.

In Manchem intereſſanter erſcheint Einem das ſüdweſtliche Toskana, mit dem eigentlich erſt das maleriſche Italien beginnt. Denn nur die Städte in der Nähe der Alpen und das unvergleichliche Genua bieten dem von Norden Kommenden wirklich maleriſche Naturſchönheiten, die aber noch Nichts mit dem ſpecifiſch Italieniſchen gemein haben, wie es unſrer Phantaſie in den Veduten unſerer realiſtiſchen Landſchafter, vor Allem aber in den Ideallandſchaften unſres Preller vorgeführt wurde. Erſt in Siena's Nähe beginnt dieſer Genuß und doch wieder in eigenthümlicher Art. Die letzte Eiſenbahnſtation vor Siena iſt Poggibonzi. Dort ſtieg ich aus, um mit dem Vetturin nach S. Gimignano und Volterra zu fahren, die Burckhardt in ſeinem Cicerone (1. Aufl.) unbeachtet gelaſſen hatte. Zwei Stunden lang ging es bergauf, bergab über die Appeninen nach dem ſteil auf der Höhe thronenden S. Gimignano. Die ruhigen, faſt baumloſen Linien der Berge, dann und wann mit kleinen Cypreſſenhainen, vereinzelten Oelbäumen, faſt blätterloſen, ſchlanken Eſchen erinnerten lebhaft an die Landſchaften, wie ſie die Sieneſer Schule und auch die Perugino's, Raffael nicht ausgenommen, ſo gerne anbringen. Es waren nicht die baumreichen, üppig ernſten Landſchaften des Pouſſin oder Claude Lorrain: die kommen wohl erſt ſüdlich von Rom bei Olevano und Subiaco. Hochintereſſant und ganz eigenthümlich wurde aber die Felſenlandſchaft bei Volterra, wilde, zerriſſene, zerklüftete Felſen ſtarrten da kahl und öde aus dem Erdreich empor, das kaum Gras trug und vom Regen fortgeſchwemmt war. Es waren das die harten, ſchroffen Felſen, wie ſie Orcagna beſonders in ſeinem packenden Triumph des Todes im Campoſanto zu Piſa uns vorführt, und die ſo unnatürlich, ſo unmöglich erſcheinen. Dieſe Felſen geben wieder einen Beweis dafür, daß die großen und wahren Idealiſten doch ſtets nur in ihren Bildern das geben, was ihnen die Natur gezeigt hatte. Wir in unſerem armen Norden glauben daran gar nicht, aber wahrlich, es giebt kein Schönheitsideal, keinen Typus, ſei er ſcheinbar noch ſo ideal oder uns fremdartig, den man hier nicht noch jetzt fände, wo die Nation degenerirt und verſunken iſt: die breiten Naſenrücken, die großen Augenlider, das ſtarke Kinn, der ſcharfgeſchnittene volle Mund, der wohlgebildete Körper bei Männern wie Frauen, iſt hier,

Digitized by Google

wenn auch nicht allgemein, ſo doch häufiger und ſelbſt die Bewegungen ſind plaſtiſcher und ausdrucksvoller bei dieſem heißblütigen Volke, als bei unſrem nordiſchen Phlegma.

S. Gimignano trägt den Beinamen delle belle torre, und mit Recht. Das uralte Städtchen von kaum 2000 Einwohnern hat auf ganz kleinem Raum nicht weniger als 13 Thürme, von denen 7 zu Seiten des Hauptplatzes liegen, der kaum 100 Schritt im Quadrat hat. Der höchſte unter dieſen Thürmen iſt 175 Fuß hoch. Das giebt der Stadt von nah und fern einen höchſt eigenthümlichen Charakter. Aber S. Gimignano hat auch bedeutende und gar viele Kunſtwerke aufzuweiſen, wie man ſie in ſo abgelegenem Gebirgsſtädtchen nicht vermuthen ſollte.

So hat eine gute Gemäldegalerie der Saal des Pal. pubblico am Platze links, der noch Reſte ſeiner alten gothiſchen Dekoration enthält, die außer den Wappenfrieſen unter der konſolengeſtützten Balkendecke noch in Jagdſcenen, braun in braun, beſtanden haben, ähnlich den braun in braun gemalten kindlichen Kämpfen des Lorenzetti (?) in der Sala del gran Conſiglio im Rathhaus zu Siena. So wie hier die Hauptwand das liebliche große Temperabild der heiligen Jungfrau mit Heiligen von Simone Memmi (1321) einnimmt, ſo in S. Gimignano derſelbe Gegenſtand von Lippo Memmi (1317). Künſtleriſch haben beide Bilder wohl denſelben Werth; trotz der ſtarren, noch ganz byzantiniſchen Symmetrie erfüllt alle Geſtalten doch ein ſo mildes Leben, die Geſichter eine ſo ſüße Lieblichkeit, wie ſie in dieſem ſo befangenen Styl nur möglich war. Wie beim Simone von bezauberndem, originellem Reiz zwei Engel ſind, welche die Hände auf die hohe Rücklehne des Thrones der Himmelskönigin legen und darauf die Köpfchen lehnen, ſo beim Lippo zwei Jungfrauen, die mit untergeſchlagenen Armen kindlich fromm die Madonna anſchauen. An Lippo's Bild hat ſogar ein großer Künſtler der Frührenaiſſance reſtaurirt, den man ſchon in den hinreißenden Engeln der Kapelle im Pal. Riccardi zu Florenz lieben, in den zahlreichen Bildern des Campoſanto zu Piſa bewundern gelernt hat, und dem wir auch bald noch in S. Gimignano wieder begegnen werden: Benozzo Gozzoli. Seine Hand iſt in einzelnen, mehr realiſtiſchen Köpfchen recht wohl zu erkennen. — Außerdem enthält derſelbe Saal noch manch anderes gutes Werk, unter denen ich nur ein großes Temperabild des Pinturicchio erwähnen will (eine Madonna in Engelsglorie mit zwei anbetenden Geiſtlichen), weil dasſelbe früher in dem jetzt aufgehobenen Kloſter Monte Oliveto ſich befand, das nur wegen dieſes Bildes eines Beſuches würdig war, das aber ja nicht mit dem gleichnamigen Kloſter ſüdlich von Siena zu verwechſeln iſt. — Noch viel höheren Kunſtgenuß bietet aber die dicht daneben liegende, außen, trotz der großen Freitreppe, wegen ihrer verzopften Façade wenig verſprechenden Kirche la Collegiata. Es iſt das eine dreiſchiffige Gewölbekirche mit Quadraten in den Seitenſchiffen, faſt quadratiſchen Oblongen im Mittelſchiff, ſehr ſchmalem Querſchiff (mit Kapellen) und tiefem, ſpäterem Chor. Die Kapitäle der Säulen ſind noch vom alten Bau aus dem elften Jahrhundert, im fünfzehnten wurde die Kirche von Giuliano da Majano, dem Erbauer des Pal. di Venezia zu Rom und der Vorhalle von S. Marco daſelbſt, umgebaut. Die Gurtbögen des Mittelſchiffes ſind ſeltſamerweiſe Korbbogen (elliptiſch), eine Eigenthümlichkeit, die ich bisher nur im Dom und, wenn ich nicht irre, auch in S. Giovanni Evangeliſta zu Parma bemerkt habe; die Gurtbogen im Querſchiff, das bei viel geringerer Breite dieſelbe Höhe wie das Mittelſchiff haben müßte, ſind Spitzbogen. Das Hauptintereſſe des Baues liegt jedoch in den Malereien, welche Alles in ihm bedecken. Die Kirche iſt zu den verſchiedenſten Zeiten geſchmückt worden. Zuerſt 1356 wurde die Wand des linken Seitenſchiffes bemalt mit wenig bedeutenden, jetzt noch dazu ganz verreſtaurirten Darſtellungen aus dem alten Teſtament durch den Sieneſen Bartolo di Fredi. Dann die beiden erſten Bogen des Mittelſchiffes rechts mit dem Paradieſe, links mit der Hölle, darüber in dem Gewölbe die vier Kardinaltugenden von Taddeo Bartolo, ſeinem Sohne, bemalt, einem der letzten Giotteskeu. Dann malte Berna di Siena im rechten Seitenſchiff die dem linken Seitenſchiff entſprechenden, oft recht guten Darſtellungen aus dem neuen Teſtamente, die ſein Schüler Giovanni di Aſcanio 1380 vollendete. 1465 malte dann Benozzo Gozzoli an der Vorderwand des Mittelſchiffes, die auffallender Weiſe keine Thür enthält, unter den Malereien des Taddeo Bartolo eine große Marter des heiligen Sebaſtian, deren Schönheiten bei der Dunkelheit des Ortes kaum zu genießen waren. Endlich malte Domenico Ghirlandajo die reizende Kapelle der heiligen Fina (rechtes Seitenſchiff, letzte Kapelle) mit ſeinem Schüler Sebaſtiano Mainardi. Die theilweis recht guten

Digitized by Google

Tafelbilder zum Theil derſelben Meiſter im Chor nicht zu erwähnen. Die ganze Dekoration der Kirche ſcheint ſich in dieſe Perioden zu theilen. Die feingefärbten Wölbungen des Langſchiffes tragen noch ganz den Charakter der gothiſchen Zeit: Hauptfläche bergblau mit weißen Sternchen (im Seitenſchiff theilweis umgekehrte Farben), Einrahmung mit ſchräggeſtellten Quadraten, Bändern und gothiſchem Blattwerk, deſſen Hauptfarbe in's Braune geht. Die Wölbungen des Querſchiffes hatten dieſelben Farben, aber in den Einrahmungen ſchon Grotteſken, — die Fläche zwiſchen Wölbung und Bogen trug ganz den Charakter der Frührenaiſſance. Ueber den letzteren und über den Zwickelmedaillons der Sibyllen und Propheten, braun in braun, ein breites Geſims grau in grau, deſſen großer Fries Putten mit Feſtons enthielt, darüber Nachahmung von Marmorinkruſtation, wie ſie hauptſächlich ſchon in altchriſtlicher, dann in romaniſcher und gothiſcher Zeit Sitte geweſen. — Jedoch das Schönſte, ſowohl in dekorativer als maleriſcher Hinſicht, iſt die Capella della Fina, deren Hinterwand ein feiner Marmor-Altar von Benedetto da Majano einnimmt. Ghirlandajo hat die ganze Architektur dunkelgrau getönt, die feinen Ornamente darauf golden, den Fries mit naturfarbenen Engelsköpfchen in goldnen Flügeln, die Hauptfarbe der Wand und des Gewölbes tiefroth und darin die farben-kräftigen Bilder aus dem Leben der Heiligen, Propheten in den Zwickeln, Evangeliſten in goldner Strahlenglorie am Gewölbe. Die beiden Fresken Ghirlandajo's ſelbſt haben alle Vorzüge der in Vielem ſehr ähnlichen des Chors von S. Maria Novella in Florenz, ſind vorzüglich erhalten, leider aber ſchlecht beleuchtet*). Sie allein würden aber einen Ausflug nach S. Gimignano reichlich lohnen.

Noch eine Kirche iſt aber im Städtchen, die als kleine Bettelordenskirche architektoniſch zwar ſehr unbedeutend iſt (gothiſch, einſchiffig mit drei Chorkapellen, ſichtbarer Dachſtuhl), aber durch ihre Malereien viel Werth hat; es iſt die Kirche S. Agoſtino. Außer mehreren ſehr tüchtigen Werken eines ſonſt wohl unbekannten Lokalmalers, Vincenzo Tamagni,**) (Styl Perugino's, aber ſelbſtſtändig) enthält die Kirche im Chor 17 theilweis vorzüglich erhaltene Fresken des Benozzo Gozzoli aus dem Jahre 1465, die das Leben des heiligen Auguſtin darſtellen und nächſt der Capella Riccardi wohl das Beſte ſind, was er geſchaffen hat. Eins derſelben (der Heilige, docirend) iſt von der Arundel Society herausgegeben worden. Sehr vorzüglich an ihnen iſt ſchon die Raumtheilung, bekanntlich eine der wichtigſten Fragen für den Monumentalmaler. Nach Art der Florentiner und Peruginer Schule, die dieſe Frage wohl am beſten gelöſt haben, ſchafft er erſt durch Inkruſtationsnachahmung unten einen feſten Sockel, auf den er in zwei Etagen eine reich ornamentirte Pilaſterarchitektur mit graden Gebälken aufſetzen kann. So bildet er durch die Architektur Trennung und Verbindung und erhält die Möglichkeit, auch die Hauptfarben des Bildes im Ornament ausklingen zu laſſen. Beſonders wirkſam iſt ein tiefrother Engelskopffries auf tiefblauem Grunde im Trennungsgebälk der beiden erſten Bilderreihen. Auch die Gewölbe ſind gut decorirt: die Gurte laufen als Blumenſtränge zur Mitte empor, umrahmt von breitem Bande, das noch in gothiſcher Art in Oblonge mit Pflanzenornament in wechſelnder Farbe und Quadrate (Kreiſe) mit Engelsköpfchen getheilt iſt. Nach der Gewölbefläche zu ſchließt dieſes Band ein Goldſtreif ab und nun kommt der Sternenhimmel, auf dem die vier Evangeliſten im Strahlenglanze ſitzen. Es iſt das faſt genau dieſelbe Dekoration, wie ſie in Siena die Gewölbe der Unterkirche S. Giovanni tragen, für deren Meiſter ich keinen Namen in dem Cicerone und im Murray vorfinde. Die Bilder ſelbſt in S. Gimignano ſind an der rechten Seite vorzüglich, an den anderen weniger gut erhalten. Sie ſind beſſer, geſchloſſener komponirt als die im Pal. Riccardi zu Florenz, zeigen aber nicht mehr, wie jene, eine bezaubernde Liebenswürdigkeit und kindliche Freude an der ſchönen Erſcheinung an und für ſich, ohne gerade durch beſonders tiefe Auffaſſung zu packen. Die Zeichnung iſt feſt und beſtimmt, ohne hart zu ſein, die Farbe klar, ohne

*) Beſonders erwähnenswerth iſt die feine Charakteriſtik in den Fahnen und Lichter-tragenden Chorknaben bei der Leichenfeier der Heiligen: ohne zu übertreiben, hat es Ghirlandajo verſtanden, ſie zu nüanciren, von der noch kindlichen Gleichgültigkeit bis zur innigſten Trauer, und der durchtriebenſten, vom Ernſt des Augenblicks unberührteſten Rangenhaftigkeit. Die Kompoſition iſt faſt dieſelbe wie die Leichenfeier des heiligen Franciscus in der Kapelle Saſſetti in S. Trinita zu Florenz, von der Arundel Society edirt.

**) Iſt der Vincenzo da S. Gimignano, von welchem die reizende Madonna der Dresdener Gallerie (No. 77, öfters lithographirt und geſtochen) herrührt. Vaſari, Lem. VIII, 146.

viel ſogenannte Lufttöne. Ein genaueres Eingehen verbietet der beſchränkte Raum. — Die drei Gewölbe mit den Artikeln des Credo malte Michele di Matteo da Bologna de' Lambertini 1447, die drei andern mit den Apoſteln Vecchietta 1450. Vergl. Micheli, Guida S. 36.

Volterra liegt womöglich noch maleriſcher als S. Gimignano, fünf Stunden zu Wagen von demſelben entfernt. Das größte, ja faſt einzige Intereſſe, welches daſſelbe bietet, iſt das Muſeo etrusco im Palazzo municipale, ſowie die übrigen Erinnerungen an die Etrusker, die hier einen ihrer Hauptplätze hatten. Ich habe hier zum erſten Male einen tieferen Einblick thun können in das Weſen und die Kunſt dieſes räthſelhaften Volkes, und war hoch überraſcht von der tiefen Poeſie, die all' ihre formell oft ſo geringen Kunſtwerke durchwärmte.

Der Dom von Volterra, der 1120 eingeweiht, 1254 durch Niccolo da Piſa vergrößert und zur Renaiſſancezeit von Leonardo Ricciarelli reſtaurirt wurde, hat architektoniſch nicht viel Bedeutung: Mittelſchiff und Querſchiff ſehr hoch mit breiter flacher Decke, Seitenſchiffe mit Oblongen, gewölbt, alte Façade unbedeutend. Von Skulptur ſind nur zwei gute, faſt gleiche Sarkophage von Raffaele Cioli (1525) zu erwähnen, die an Mino da Fieſole oder Settignano erinnern. Von Bildern ſind beſonders in der Kapelle S. Carlo recht viele und tüchtige zu ſehen, unter denen ich nur eine große Verkündigung von Luca Signorelli vom Jahre 1491 (alſo aus ſeiner beſten Zeit) erwähnen will, welche Dank einer vorzüglichen Reſtauration aus dem Jahre 1733 in größter Vollendung erhalten iſt. Es iſt das ſchönſte Bild des großen Meiſters, das ich bisher geſehen; allerdings ſoll Signorelli erſt in Orvieto oder in ſeiner Vaterſtadt Cortona ganz zu ſchätzen ſein. Die Auffaſſung iſt reizend: Maria hat eben ſtehend in einem Andachtsbuch geleſen, da erſchrickt ſie ob der plötzlichen Erſcheinung des mild lächelnden göttlichen Boten, läßt das Buch fallen und ſieht halb ängſtlich, halb ſelig denſelben an. Gott Vater ſchwebt im Puttenkranz, ſehr gut im Profil, links oben klein hervor und giebt ſo formell ein gutes Gegengewicht gegen die reiche Architektur, unter der die Jungfrau ſteht. Die Zeichnung wie bei Signorelli ſtets vorzüglich, die Farbe wärmer, geſättigter als ſonſt bei ihm, vielleicht durch die Reſtauration, die ihm dann ſehr gut gethan. Wenig befriedigt danach eine allerdings ſehr zerſtörte Madonna mit Heiligen von ihm aus demſelben Jahre in S. Francesco. Nach dieſer Kirche iſt jetzt übrigens die ſehr ſchöne Madonna des Domenico Ghirlandajo gebracht worden, die früher in der jetzt aufgehobenen Badia di S. Salvatore vor der Stadt ſich befand. Man fürchtet nämlich, daß dieſes Kloſter, welches dicht an den Balze liegt, bald von der Erde verſchlungen werden wird. Le Balze heißen nämlich die grauſigen Abgründe im Nordweſten von Volterra, die durch die ſeltſamen Bodenverhältniſſe ſeit Jahrhunderten ſtets ſich vergrößern. Die unteren Gebirgsſchichten ſind dort weicher als die oberen, geſtatten dem Regen Einlaß und werden von dieſem immer mehr und mehr ausgeſpült, ſodaß die oberen feſteren Schichten nachſtürzen. Im ſiebenten Jahrhunderte lagen an der Stelle der jetzigen Schlünde Wälder und Dörfer; im Jahr 1627 wurde eine Kirche verſchlungen, im Jahr 1657 mußte eine andere ſchnell abgebrochen werden, ſollte ſie nicht nachſtürzen und wer weiß, wie bald jenes Camaldulenſerkloſter hinabgeriſſen wird in dieſe Tiefen, deren Ausdehnung keine Grenzen geſteckt werden können.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Rembrandt-Literatur.

Von W. Bode.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Noch im Jahre 1633 macht ſich in den Werken Rembrandt's eine neue Auffaſſung geltend, die etwa bis zum Jahre 1638 dominirt und ſich fortentwickelt. Geſteigerte Thätigkeit, höhere Begeiſterung, freiere Behandlung ſind die Kennzeichen dieſes Umſchwunges; an die Stelle der Einzelfiguren und Studienköpfe treten reiche hiſtoriſche Kompoſitionen, die nicht ſelten in lebensgroßen Figuren ausgeführt ſind. Und in dieſen Darſtellungen verbindet ſich die höchſte dramatiſche Lebendigkeit mit der größten Klarheit der Kompoſition.

Sollte es zufällig ſein, daß dieſer begeiſterte Aufſchwung in den Werken des Meiſters mit einem wichtigen Ereigniſſe ſeines Lebens zuſammenfällt? Oder klingt es vielleicht zu romantiſch, wenn wir behaupten, daß einen Theil dieſer Begeiſterung die Bekanntſchaft mit Saskia Ulenburgh angefacht habe, die im Juni des Jahres 1634 die Gattin des Meiſters wurde? Ich glaube, ein Blick in die Werke dieſer Zeit muß die Zweifel beſeitigen; denn durch den Pinſel oder die Radirnadel verewigt, im Bildniß oder als Heldin ſeiner hiſtoriſchen Kompoſitionen, tritt uns das Bild ſeiner Gattin überall entgegen; und zwar iſt daſſelbe mit einer ſo liebevollen Sorgfalt behandelt und doch zugleich von einem ſo poetiſchen Hauche übergoſſen, wie nur wenige andere Werke aus dieſer Periode des Meiſters. Betrachten wir nur die Bildniſſe der Saskia in unſeren deutſchen Galerien! In dem kleinen Bruſtbilde der Dresdener Galerie vom J. 1633 hat der Meiſter ſie dargeſtellt, wie ſie freudeſtrahlend den ankommenden Bräutigam begrüßt; in dem großen prachtvollen Bildniſſe zu Kaſſel — etwa aus der erſten Hälfte des Jahres 1634 — ſteht ſie vor uns reich und feſtlich geſchmückt, in feierlichem Ernſt wie die Braut vor dem Altare. Und dann wieder jenes berühmte Doppelbildniß des Meiſters und ſeiner Gattin in der Dresdener Sammlung, das im Jahre 1636 oder 1637 entſtanden ſein muß: Welche Liebe, welche ausgelaſſene Lebensluſt ſpricht aus dieſem Bilde! Als ob der Meiſter im Beſitze dieſer Gattin nur dem Genuß zu leben verſtände, als ob die Hand die Führung des Pinſels verlernt hätte und nur noch gewohnt wäre, das Champagnerglas zu ſchwingen und Paſteten zu zerlegen. Und doch bezeugt gerade dieſes Bild, welches — obgleich durch Verwaſchen und Retouchen mitgenommen — Rembrandt's Auffaſſung, Stimmung und Technik dieſer Zeit vielleicht am deutlichſten veranſchaulicht, daß dieſe Luſt nur eine geſteigerte Begeiſterung für die Kunſt, eine nicht ermattende ſchöpferiſche Kraft hervorrief.

Dieſen Gemälden ſteht in ihrer Art eine Zeichnung der Saskia im Kupferſtichkabinet zu Berlin, mit dem Silberſtift auf Pergament gezeichnet, in Zartheit und Leichtigkeit der Behandlung wie in Liebenswürdigkeit und Lebendigkeit der Auffaſſung in keiner Weiſe nach. Es freut mich daher, durch die zuvorkommende Bereitwilligkeit des Verlegers dieſelbe den Leſern hier in dem vortrefflich gelungenen Facſimile meines Freundes Unger vorführen zu können. Ich will hier noch auf das beſondere Intereſſe der ſorgfältig geſchriebenen und leicht zu entziffernden, zweifellos ächten Inſchrift des Meiſters unter der Zeichnung hinweiſen. Dieſelbe widerſpricht nämlich direkt den urkundlichen Daten von Rembrandt's Hochzeit, welche am 22. Juni 1634 Statt fand, nachdem am 10. Juni die Einſchreibung in die Eheſtandsregiſter Amſterdam's erfolgt war. Eine Löſung dieſes Widerſpruches iſt bis jetzt wenigſtens nicht möglich; denn auch die Annahme, daß Rembrandt etwa erſt nach geraumer Zeit jene Zeilen unter die Zeichnung geſetzt habe und durch Flüchtigkeit ſich in

Digitized by Google

dem Datum geirrt haben könne, wird schon dadurch widerlegt, daß die Unterschrift von demselben Stifte wie die Zeichnung herrührt, also gleichzeitig mit derselben sein muß.

Auch die Selbstportraits des Meisters aus dieser Periode sind nicht mehr wilde, blos malerische Studien, wie in den ersten Jahren, sondern bei aller Breite und verschiedenartiger Auffassung mit größerer Naturtreue, mit einem gewissen Wohlgefallen an den eigenen interessanten Zügen ausgeführt. Unter diesen Bildnissen, die meist allgemein bekannt sind, besitzt die Kasseler Sammlung ein Brustbild des Meisters mit der Sturmhaube vom Jahre 1634, die Berliner Galerie ein Bildniß aus demselben Jahre und ein zweites, das nach dem Alter und nach der Behandlung fast zwei Jahre später, nicht, wie Bosmaer annimmt, schon 1634 ausgeführt ist. Sehr nahe steht diesem letzten Bildniß ein mit der Jahreszahl 1635 bezeichnetes Brustbild des Meisters in der Galerie Liechtenstein zu Wien, welches der Verfasser nicht erwähnt. Das volle Licht fällt auf den violetten Sammtmantel, der die Schulter bedeckt, während der obere Theil des Gesichts im Schatten liegt. Die Ausführung ist hier eine besonders liebevolle, die Züge des Meisters sind regelmäßiger und schöner wiedergegeben, als er sie uns sonst zu schildern pflegt. Bosmaer erwähnt außerdem noch ein Bildniß des Meisters aus dem Jahre 1635, das sich in dem Städel'schen Museum zu Frankfurt befinden soll. Dies ist jedoch nicht der Fall; Bosmaer verwechselt augenscheinlich dies Bildniß mit einem freilich gleichfalls von ihm erwähnten weiblichen Portrait derselben Sammlung aus dem Jahre 1635, auf welches auch die Bemerkung, daß der Kopf gänzlich verwaschen sei, leider vollständig paßt. Aus diesem Grunde scheint auch die Direktion des Museums bisher Anstand genommen zu haben, dieses sonst sehr schöne Portrait in den öffentlichen Räumen der Sammlung aufzustellen.

In diesem weiblichen Portrait wie überhaupt noch in den meisten Bildnissen von Persönlichkeiten, die dem Meister nicht unmittelbar nahe stehen, finden wir auch in dieser Periode noch häufig die Beleuchtung durch ein gleichmäßiges Tageslicht angewandt, während jene eben besprochenen Bildnisse des Meisters, seiner Gattin und Mutter schon im vollsten Helldunkel genommen sind, — eine Konzession, welche Rembrandt ohne Zweifel der Mode zu machen hatte, der Malweise der beliebten Bildnißmaler jener Zeit, deren Ruhm er erst jetzt zu erreichen und allmählich zu verdunkeln begann. Jedoch macht sich jetzt neben der Verwandtschaft mit einem Thomas de Keyser, Jan Ravesteyn, J. G. Cuyp auch der Einfluß von Franz Hals geltend, dessen kecke und energische Auffassung, dessen breite und sichere Behandlung Rembrandt's verwandter Richtung dieser Zeit besonders zusagen und sie lebhaft befördern mußte. Eine schlagende Verwandtschaft mit Hals soll namentlich ein bei Morny verkauftes männliches Portrait vom Jahre 1634 aufweisen, welches der Verfasser nicht erwähnt; und unter demselben Einflusse ist auch das Bildniß der Sammlung Augiot in Paris vom Jahre 1635 entstanden, welches Bosmaer wegen seiner außerordentlich breiten Behandlung sehr bewundert, dem jedoch von anderen Kennern eine gewisse Leerheit in jener breiten, ja wilden Technik vorgeworfen wird. Deutschland besitzt kein Bildniß dieser Art, ja überhaupt — außer dem bereits besprochenen weiblichen Portrait in Frankfurt — kein weiteres Bildniß aus diesen Jahren. Denn eine kleine Zahl von Bildnissen, die ich hier jetzt erwähnen will, gehören noch seiner ersten Periode an, und ich hätte sie richtiger bereits früher mit aufzählen sollen. Es sind dies zunächst einige Bilder der Wiener Sammlungen, die Bosmaer nicht berücksichtigt: das Brustbild einer jungen Frau in der Sammlung der Akademie, R. H. van Ryn 1632*) bezeichnet, sorgfältig durchgeführt und in einem kühlen Lichte gehalten; in dem Belvedere das Bildniß eines Herrn und einer Dame, von denen namentlich das letztere sich durch seine lebendige Auffassung und freie Behandlung bei aller Durchführung auszeichnet. Ihre Entstehung muß in das Jahr 1632 oder wahrscheinlicher noch 1633 fallen, wie die große Verwandtschaft mit dem im letzteren Jahre gemalten Portrait der Margaretha Burggraaf in Frankfurt beweist, welches jedoch nicht auf derselben Höhe mit den Wiener Bildnissen steht. Endlich hat auch ganz vor Kurzem ein sehr ansprechendes Bild dieser Zeit, das kleine Portrait des C. Huygens vom Jahre 1632, bei dem Verkaufe der Sammlung

*) Aus R. H. und nicht aus R. L., wie irrthümlich in dem ersten Theil des Aufsatzes gedruckt ist, setzt sich das Monogramm des Meisters zusammen.

Digitized by Google

Blockhuizen in Rotterdam ſeinen Weg nach Deutſchland genommen, wo es nebſt einem ſchönen Bildniß von Terborch in die werthvolle Sammlung des Herrn Weſſelhoeft in Hamburg übergegangen iſt.

Die hiſtoriſchen Kompoſitionen des Meiſters, welche dieſer Epoche — alſo den Jahren 1633 bis 1638 — angehören, unterſcheiden ſich, wie wir bereits ſahen, von den früheren Bildern durch den Reichthum ihrer Figuren und ihr dramatiſches Leben. Wenn wir ſie nach den Gegenſtänden ihrer Darſtellungen zuſammenſtellen, wird uns eine Vorliebe für beſtimmte Motive und eine innere Verwandtſchaft derſelben auffallen, die zum Theil weſentlich von den Kompoſitionen ſeiner früheren wie ſpäteren Zeit abweichen. Dieſe Vorliebe für beſtimmte Motive in beſtimmten Zeiten des Meiſters iſt nicht etwa eine zufällige oder willkürliche; vielmehr geht die Wahl der Stoffe mit der jedesmaligen geiſtigen Auffaſſung, ſowie mit dieſer wieder die Ausführung und Behandlung durchaus Hand in Hand. Sie entlehnen ihren Gegenſtand, wie überhaupt die hiſtoriſchen Bilder dieſer Zeit, dem alten und neuen Teſtamente wie der antiken Mythe; aber was den Meiſter jetzt darin anzieht, ſind — an Stelle der beſchaulichen Einzelfiguren ſeiner erſten Jahre — gerade die Momente der höchſten Erregung. Die Klarheit der reichſten Kompoſition und die Lebendigkeit der Schilderung, die wir in einer Anzahl von Werken dieſer Zeit antreffen, iſt nur in wenigen ſpäteren Werken Rembrandt's erſtrebt und völlig erreicht, iſt von keinem anderen Meiſter je übertroffen. Werke dieſer Art ſind der „große Ecce homo" von 1636, das größte Blatt, welches der Meiſter radirt hat, die „Auferweckung des Lazarus", die „Verkündigung an die Hirten", die „Abnahme vom Kreuz", die „Grablegung" u. a. Kompoſitionen. Und doch wird unſer Blick auf den meiſten derſelben nicht mit voller Befriedigung ruhen; wir werden uns ſelten des Eindrucks der Fremdartigkeit und ſelbſt einer gewiſſen Kälte erwehren können, der dadurch hervorgerufen wird, daß ſich in jenen Kompoſitionen das Erhabene häufig zum Pathetiſchen, das Gewaltige zum Gewaltſamen und ſelbſt zum Schrecklichen ſteigert; und dazu kommt noch ein fremdartiger, von ſeinen Lehrern und Vorgängern wie Laſtmann, Bramer u. A. überkommener barocker Zug, der ſich in Rembrandt jedoch zum Phantaſtiſchen mildert. Dies zeigt ſich namentlich in verſchiedenen Darſtellungen aus der Paſſion Chriſti, am deutlichſten wohl in den Kompoſitionen aus dem Leben Simſon's: in dem „Simſon, der ſeinen Schwiegervater bedroht", einem Bilde, das unter ſeiner noch immer gebräuchlichen Benennung, „Der Herzog von Geldern", ganz barock und unverſtändlich erſcheinen müßte, — und ganz beſonders in der „Blendung des Simſon". Der furchtbare Moment der Blendung iſt in dieſem Bilde, zu welchem Shakeſpeare in der Blendung Gloſter's in ſeinem König Lear ein Seitenſtück liefert, mit aller Treue, mit allen Schrecken uns vor die Augen geführt. Der Schmerz, der alle Glieder durchzuckt, die momentane übermenſchliche Kraftanſtrengung, welche derſelbe hervorruft, kann gewiß nicht lebendiger und wahrer geſchildert werden, als es hier geſchehen iſt. Aber Nichts mildert den Eindruck des Grauſens, den dieſer Moment auf den Beſchauer hervorrufen muß. Denn während Rubens, der ja mit Vorliebe ähnliche Vorwürfe — jene bekannten Martyrien — darſtellt, durch ſeine Bravour in der Darſtellung des Nackten, durch ſeine dramatiſche Schilderung der Wirkung auf die umgebende Menge den Blick des Beſchauers von dem widerwärtigen Ausdruck des körperlichen Schmerzes ablenkt und nur — wie gerade in ſeinem Simſon in München — das Getümmel eines rieſenhaften Kampfes zum Ausdruck bringt: giebt Rembrandt durch ſein geſchloſſenes Licht, durch die Vernachläſſigung der körperlichen Form, durch die völlige Bekleidung der Figuren und die dadurch bewirkte Koncentrirung der Handlung in dem rein geiſtigen Ausdrucke gerade das Schreckliche des dargeſtellten Momentes in ſeiner vollen dramatiſchen Wirkung. So iſt der Eindruck, den dieſe und ähnliche Darſtellungen Rembrandt's auf uns machen, ein ganz ähnlicher, wie ihn verwandte Gemälde des Caravaggio hervorrufen, deſſen Einfluß auf die frühere holländiſche Malerei in Honthorſt und ſeiner Schule am deutlichſten zur Geltung kommt, der ſich jedoch auch in den hiſtoriſchen Bildern unſeres Meiſters in dieſer Zeit wiederſpiegelt.

Dieſe Richtung auf das lebendig Bewegte, auf die dramatiſche Schilderung der tiefſten Leidenſchaften, welche die Kompoſitionen dieſer Sturm- und Drangperiode des jugendlichen Meiſters charakteriſirt, bildet eine bedeutungsvolle Phaſe in ſeinem künſtleriſchen Entwickelungsgange nicht aber den Höhepunkt ſeiner Thätigkeit, nicht ſeine volle künſtleriſche Eigenthümlichkeit, wie dies

Digitized by Google

namentlich Kugler annimmt in Uebereinſtimmung mit ſeiner Schilderung Rembrandt's als „finſteren Republikaners", als „trotzigen Plebejers". Zugleich iſt die Auffaſſung in dieſen Bildern des Meiſters der Reflex der Sturm- und Drangperiode der holländiſchen Nation, der Sinnesweiſe, wie ſie der große Befreiungskrieg herausgebildet und das erſte Jahrzehnt des 30jährigen Krieges wieder aufgefriſcht hatte, deren direkter Ausdruck uns in den Schilderungen der Zeit: in den Kampfſcenen eines E. van de Velde, in den rohen und galanten Scenen einer ausgelaſſenen Soldateska von Dirk Hals, le Duc u. a. Meiſtern, endlich in den großen Schützenſtücken, den Darſtellungen einer ſtets gewappneten kampfbereiten Bürgerſchaft von der Hand eines F. Hals, Raveſteyn, Mirevelt uns gegeben iſt.

Unter den Gemälden hiſtoriſchen Inhalts aus dieſer Zeit, welche deutſche Galerien aufzuweiſen haben, iſt wohl am bekannteſten die Reihenfolge von Darſtellungen aus der Paſſion Chriſti, welche ſich in der Pinakothek zu München befinden. Nach der neueſte Katalog der Sammlung ſetzt die Entſtehung dieſer für den Statthalter Friedrich Heinrich ausgeführten Gemälde ſummariſch in den „Anfang der dreißiger Jahre des XVII. Jahrhunderts", obgleich längſt aus Rembrandt's eigenen Briefen das Nähere über ihre Entſtehung bekannt iſt, ein Material, das Vosmaer ſehr überſichtlich zuſammengeſtellt und noch vervollſtändigt hat. Im Jahre 1633 vollendete der Meiſter die „Aufrichtung des Kreuzes" und die „Abnahme vom Kreuze"; im Februar 1636 meldet er die Vollendung der „Himmelfahrt des Herrn", im Januar 1639 endlich die der „Grablegung" und der „Auferſtehung". Erſt im Jahre 1646 vermehrte der Meiſter auf erneute Beſtellung dieſen Cyklus um die beiden Bilder der „Anbetung der Hirten" und der „Beſchneidung", von denen nur dies erſtere in der Galerie zu Düſſeldorf und von dort nach München gekommen iſt, während über den Verbleib des letzteren Nichts bekannt iſt. Doch glaube ich, daß wenigſtens die Kompoſition dieſes Bildes uns in einer „Beſchneidung" der Braunſchweiger Galerie erhalten iſt, welche das Gegenſtück zu einer gleich näher zu beſprechenden Kopie der „Grablegung" bildet, die beide auch mit den Münchener Bildern gleiches Format und gleiche Größe haben.

Dieſe „Grablegung" iſt, — obgleich ſie von der „Anbetung des Hirten" in Innigkeit des Ausdrucks und im Machwerk entſchieden übertroffen wird, — unter den Gemälden dieſes Cyklus das bekannteſte, vielleicht ſchon deßhalb, weil ſie in zwei vortrefflichen Bildern der Dresdener und der Braunſchweiger Sammlung wiederkehrt, von denen letztere als Originalwiederholung, erſtere als Skizze des Meiſters gilt. Wir haben hier alſo drei Bilder deſſelben Gegenſtandes, und zwar in faſt unveränderter Kompoſition, welche ſämmtlich den Anſpruch auf Originalität machen, und von denen jedes — wenn die anderen beiden nicht vorhanden wären — als Original kaum angezweifelt werden würde. So aber erweckt jede treue Wiederholung Mißtrauen in Bezug auf ihre Originalität. Die Feſtſtellung des Verhältniſſes, in welchem dieſe drei Bilder ſtehen, iſt von beſonderer Schwierigkeit: die Originalität des Münchener Bildes würde wohl Niemand anzweifeln, auch wenn die Herkunft des Bildes dieſelbe nicht außer Zweifel ſtellte. Auch die Dresdener „Grablegung" iſt — ſoviel ich weiß — bisher als Werk des Meiſters nicht angefochten worden. Und in der That: der Eindruck iſt auch hier ein gewaltiger, der Leichnam des Herrn edler aufgefaßt, der Schmerz der Maria tiefer, als ſelbſt in dem Bilde der Münchener Galerie! Wenn wir aber das Bild genauer betrachten, ſo wird uns ſofort der große Gegenſatz in der Behandlung dieſer Hauptperſonen und des geſammten übrigen Bildes in das Auge fallen: dort die größte Breite und doch die größte Sicherheit, hier eine fleißige, zuweilen ſelbſt kleinliche Ausführung. Dieſe Eigenthümlichkeit brachte mich zuerſt auf den Gedanken, daß wir es hier mit einem frühen Bilde des Meiſters zu thun hätten, welches er in ſpäteren Jahren vollendet und theilweiſe umgeändert habe. Damit ſchien mir auch die Datirung des Bildes (1655 oder 1653, B. glaubt 1639 geleſen zu haben, allein die 5 an der dritten Stelle iſt ganz zweifellos) übereinzuſtimmen, da gerade dieſer Zeit die Behandlung des in das Leichentuch eingehüllten Chriſtus, wie der Maria und der Alten mit dem Lichte genau entſpricht. Jedoch hat mich eine genaue Vergleichung der übrigen Theile des Bildes mit dem Braunſchweiger Exemplare und Beider mit dem Bilde der Pinakothek zu einer anderen Anſicht gebracht; das Braunſchweiger Bild ſtimmt nämlich, bis auf jene Figuren der Maria und des Chriſtus, genau mit dem Dresdener überein; und zwar nicht nur in der Kompoſition, ſondern gerade im Machwerk.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Beide Bilder haben dieselbe außerordentliche Durchführung, die zuweilen in den Köpfen geradezu kleinlich und ängstlich erscheint; beide Bilder haben dieselbe gar zu gleichmäßig gelbe Wirkung des Lichtes. Dagegen zeigt sich in dem Bilde der Pinakothek neben der größten Feinheit in der Vertheilung des Lichtes eine außerordentliche Sicherheit und bei aller Vollendung eine so große Breite, daß der Verfasser des Münchener Kataloges dadurch verführt ist, das Bild nur als „Skizze" zu bezeichnen, obgleich wir aus Rembrandt's Mittheilungen wissen, daß er „mit dem größten Fleiße" während der Jahre 1636—1639 daran beschäftigt war! Und selbst zugegeben, das Dresdener und das Braunschweiger Bild stammten aus einer früheren Zeit, aus den Jugendjahren des Meisters: — schon der „Simeon" im Museum des Haag, die erste größere Komposition des Meisters (vom Jahre 1631), zeigt bereits bei der sorgfältigsten Ausführung in den Hauptfiguren eine von jeder Aengstlichkeit befreite Sicherheit, eine Breite in dem Nebenwerk und eine solche Feinheit in der Behandlung des Helldunkels, daß ich neben derselben die Ausführung jener beiden Bilder nicht mehr dem Meister selbst zuzuschreiben wage. Sowohl das Dresdener wie das Braunschweiger Bild scheinen mir nur Schulkopien zu sein, freilich sehr ausgezeichnete, die wohl unter Rembrandt's Augen ausgeführt wurden. Jedoch hat das Dresdener Bild voraus, daß es durch Rembrandt's Meisterhand vollendet wurde, daß es „een schilderije van Rembrandt geretukeert" (retouchirt) ist, wie das Inventar von Rembrandt's Gütern bei verschiedenen Gemälden angiebt. Uebrigens ist die beiliegende Radirung nach dem Braunschweiger Bilde so gut gelungen und so in dem Charakter Rembrandt's wiedergegeben, daß sie auch als würdige Reproduktion des Originals gelten kann.

Außer München besitzen noch mehrere deutsche Galerien bedeutende Kompositionen dieser Zeit: Dresden den bekannten „Raub des Ganymed" vom Jahre 1635 und „die Hochzeit des Simson"*) von 1638, ebenso lebendig in Auffassung wie in Färbung und Helldunkel; Berlin den „Simson, der seinen Schwiegervater bedroht" von 1637 (nach Waagen's Angabe, welcher bei der Anfertigung seines Kataloges die Bilder mit der größten Sorgfalt auf ihre Bezeichnungen untersuchte; Schmidt giebt auf seinem Stiche 1635 an); die Kasseler Galerie besitzt das bereits oben besprochene auch durch seinen Umfang ausgezeichnete Bild der „Blendung Simson's", das nach Smith das Datum 1636 tragen soll, womit das Machwerk allerdings durchaus übereinstimmt**). Unverständlich bleibt es mir, wie Bosmaer durch den Vergleich mit einem Bilde desselben Gegenstandes in der Galerie zu Braunschweig von der Hand des J. Victors auch diese Komposition jenem Schüler Rembrandt's zuschreiben kann. Für mich sind diese beiden Bilder, deren Vergleich ich oft habe anstellen können, gerade ein sprechendes Beispiel für den außerordentlichen Abstand zwischen dem Meister und seinen Schülern, für den Unterschied zwischen Originalität und Nachahmung, zwischen dramatischem Leben und theatralischer Koulisse! Bekanntlich existirt die „Blendung des Simson" noch in einem zweiten Bilde in der Galerie Schönborn zu Wien, das mit dem Kasseler genau übereinstimmt. Beide Bilder, die freilich ungünstig hängen, haben auf mich den Eindruck voller Originalität gemacht; ja ich möchte sogar dem Bilde bei Schönborn wegen seiner energischeren Lichtwirkung und seiner bestimmteren Zeichnung vor dem Kasseler den Vorzug geben. Es ist dies bisher das einzige Mal, daß mir eine genaue Wiederholung von des Meisters eigener Hand vorgekommen ist. Ein zweites Bild der Galerie Schönborn: „Hagar in der Wüste vom Engel getröstet" scheint mir nach seiner großen Verwandtschaft mit dem bekannten „Traume Jakobs" von F. Bol ein besonders gutes Bild dieses Meisters zu sein. Dagegen ist eine große „Abnahme vom Kreuze" in derselben Sammlung, die Waagen***), wie auch das vorige Bild, für ein Originalwerk Rembrandt's hält, nur eine schwache Kopie nach dem Bilde des Meisters in München. Ein merkwürdiges und ohne eine genaue Untersuchung schwer zu bestimmendes Bild enthält die Sammlung Liechtenstein in Wien in der „Diana, welche dem Endymion erscheint". Waagen bewundert dasselbe wegen seines zauberischen Helldunkels

*) Diese Benennung wird durch eine höchst interessante Beschreibung des Bildes in Ph. Angel's „Lof der schilderkonst" von 1642 bestätigt, die Bosmaer hat abdrucken lassen.

**) Der Verfasser hat den Irrthum des Kasseler Kataloges, welcher die Breite des Bildes auf 2' 8" (wahrscheinlich Statt 8' 2") angiebt, aus demselben mit aufgenommen.

***) Waagen, die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1866.

Digitized by Google

und ſeines meiſterlichen Machwerks. Allein gerade Beides ſcheint mir wegen der undurchſichtigen Schatten, der grellen Lichtwirkung und der wenig harmoniſchen, etwas rohen Färbung noch in einem höheren Grade als die in der That ſehr barocke Auffaſſung des Gegenſtandes dafür zu ſprechen, daß wir es hier mit einem Schulbilde, und zwar — wie ich vermuthe — mit einem Werke des G. Flinck zu thun haben, zumal da die Bezeichnung auf dem Bilde nicht ächt iſt. Aus dem Jahre 1636 enthält das Belvedere in Wien einen Apoſtel Paulus, ein allerdings mehr ſtudienhaftes, breites und wirkungsvolles Bruſtbild.

Eine beſondere Stellung in dem Geſammtwerke Rembrandt's nehmen ſeine nackten Frauengeſtalten ein, deren eigenthümlichen Zauber bei allem Naturalismus der Form Koloff ſo vortrefflich würdigt. Wir finden ſie in allen Perioden des Meiſters, durch den Pinſel wie durch den Grabſtichel wiedergegeben, bald als Bathſeba, als Suſanna, als Danaë ausgeſtattet. Von den Gemälden ſind noch acht bekannt, die zwiſchen den Jahren 1633 und 1654 entſtanden ſind; da jedoch leider keines derſelben ſich auf deutſchem Boden befindet, ſo brauche ich nicht näher auf ſie einzugehen. Nur möchte ich einen Zweifel über Vormaer's Datirung des bekannteſten und zugänglichſten dieſer Bilder, der „Suſanna" im Haag, zu begründen ſuchen, deſſen Bezeichnung er 1631 leſen zu müſſen glaubt. Die letzte Ziffer iſt allerdings etwas abnorm gebildet; Bürger nahm ſie früher für eine 2; eine 1 kann ſie ſchon deßhalb nicht ſein, weil ſie von der erſten 1 und überhaupt von der Bildung dieſer Ziffer bei Rembrandt abweicht. Daß dieſe Ziffer aber nur eine 7 ſein kann, wofür ich ſie immer geleſen habe, dafür ſpricht, wie Vosmaer ſelbſt bemerkt, „die volle Breite und alle die Feinheiten der ſpäteren Zeit, welche das Bild aufweiſt". Rembrandt konnte wohl im Jahre 1631 den „Simeon" ſchaffen, der ſich — ſo hoch er über ihnen ſteht — doch den Jugendbildern eng anſchließt; aber die Meiſterſchaft ſeines Helldunkels und ſeiner Färbung, die dieſes Bild bereits in ähnlichem Maße beſitzt wie die „Hochzeit des Simſon" von 1638, konnte er nicht anticipiren. Auch hat der landſchaftliche Hintergrund des Bildes große Verwandtſchaft in Kompoſition und Behandlung mit der Landſchaft auf einem viel gerühmten Bilde der Galerie Suermondt der „Ruhe auf der Flucht", deſſen Entſtehung Vosmaer nach ſeiner Verwandtſchaft mit mehreren Radirungen in das Jahr 1636 oder 1637 ſetzt. — Dieſes einfache, ſchlicht aufgefaßte Bild macht einen tief gemüthvollen Eindruck; hier, wie auch in mehreren anderen Bildern ſeiner Jugendzeit, in dem „barmherzigen Samariter" des Louvre, in dem „Gleichniß vom Weinberge" der Ermitage, namentlich aber in verſchiedenen Darſtellungen, aus der an naiven, gemüthvollen Zügen ſo reichen Tobiasſage macht ſich bereits jene Richtung auf das Gemüthvolle geltend, welche nach dem Jahre 1638 die Grundſtimmung in den Kompoſitionen des Meiſters ausmacht, und die mir als der Kernpunkt, als der höchſte Triumph ſeiner Kunſt erſcheint, um deßwillen dem Meiſter ſein berühmtes Helldunkel, ſeine Farbenpracht nur als Mittel zum Zweck dienten. Hatte der jugendliche Künſtler ſich an den tiefſten und erhabenſten Leidenſchaften begeiſtert, ſo ſehen wir den zum Manne gereiften Meiſter ſich in das ſtille Seelenleben vertiefen, das Gemüth des Menſchen belauſchen. Das ſchlichte Leben der Patriarchen, das ſtille gottbeſeligte Wirken Chriſti wird er nicht müde, wieder und wieder zu ſchildern. Sein „Jakob, der die Söhne Joſeph's ſegnet" in der Galerie zu Kaſſel, ſein „Opfer Manoah's" in Dresden, ſeine „heiligen Familien" zu Kaſſel, Paris und Petersburg, ſeine „Ehebrecherin" in der Nationalgalerie zu London, ſeine „Parabel vom Weinberg" im Muſeum Städel zu Frankfurt, ſein „Chriſtus, der die Kranken heilt" und zahlreiche andere Gemälde und Radirungen, welche ähnliche Vorwürfe behandeln, geben uns die Beiſpiele ſeiner treuen, wunderbar poetiſchen Auffaſſung. Niemals hat die einfach großartige Ethik der Bibel eine ſo ſchlichte und zugleich ſo tiefe Interpretation gefunden!

Entſprach die Auffaſſung in den Werken Rembrandt's, die wir bisher beſprochen haben, ihre Richtung auf das Charakteriſtiſche, auf das dramatiſche Leben, den gleichzeitigen äußeren Verhältniſſen der holländiſchen Staaten, der Zeit des Kampfes und des Ringens, ſo finden wir auch in jener Auffaſſung ſeiner Werke der ſpätern Zeit den künſtleriſchen Ausdruck des ſiegreichen, raſch zur höchſten Blüthe ſich entwickelnden Bürgerſtaates. In jener erſten Richtung ſchloß ſich Rembrandt an ſeinen Meiſter und Vorgänger an; in dieſer neuen Richtung iſt er dagegen bahnbrechend, beſtimmend für die Auffaſſung der holländiſchen Malerei. Sein eminentes künſtleriſches Genie beweiſt

Digitized by Google

ſich aber vor Allem auch darin, daß er der Einzige bleibt, der in wirklich hiſtoriſcher Weiſe dem bürgerlich gemüthlichen Elemente den vollen Ausdruck zu geben verſteht.

Wenn wir die eben charakteriſirte Auffaſſung als den Grundton aller Werke des Meiſters bis zu ſeinem Tode, alſo von dem Jahre 1639—1669, bezeichnet haben, ſo iſt dadurch natürlich nicht eine große Verſchiedenheit unter denſelben, ein weſentliches Fortſchreiten innerhalb dieſes Zeitraumes von 30 Jahren ausgeſchloſſen. Die urſprünglich heitere Stimmung wird allmählich in einen größeren, immer tieferen Ernſt umgeſtaltet; und es iſt intereſſant zu beachten, wie dieſe Entwicklung mit den äußeren Schickſalen des Meiſters parallel geht. Gerade in den Jahren, in welchen ihn die härteſten Stöße des Geſchicks betrafen: der Tod der Saskia 1642, die öffentliche Verſteigerung ſeiner Sammlungen, ſeiner Werke, ſeiner Habe im Jahre 1656, der Tod ſeines Sohnes Titus 1668, — in eben dieſen Jahren ſind die drei Hauptbilder entſtanden, welche für die drei Epochen, die wir in dieſem Zeitraume der Entwicklung des Meiſters unterſcheiden können, am bezeichnendſten ſind: die „Nachtwache“ von 1642, der „Segen Jakobs“ von 1656, der „Chriſtus an der Marterſäule“ von 1668, — die großartigen Zeugniſſe eines felſenfeſten Geiſtes, den das Unglück nur um ſo mehr erhob und klärte, der durch ſeine Stimmung freilich beeinflußt ward, aber nicht zu ſentimentalen ſubjektivem Ausdruck derſelben, ſondern nur zu größerer Vertiefung in ſeiner Kunſt.

Die mittlere Zeit des Meiſters, welche die Jahre 1639—1654 umfaßt, charakteriſirt ſich durch die kräftige und geſättigte Färbung, welche ſich mit dem zauberhafteſten Helldunkel verbindet; ſie gilt mit Recht als die Zeit der vollendeten Meiſterſchaft Rembrandt's. Ihr verdankt auch das umfangreichſte und jedenfalls zugleich bedeutendſte Werk des Meiſters ſeine Entſtehung, die mit Unrecht ſog. „Nachtwache“ zu Amſterdam v. J. 1642, eines der bedeutendſten Bilder aller Zeiten, von ſo eminent hiſtoriſcher Wirkung, daß wir darin das Bild einer nationalen Erhebung, nicht — wie es doch in Wirklichkeit der Fall iſt — den Auszug einer Schützenkompagnie zum Preisſchießen vor uns zu haben glauben. Unter den Gemälden hiſtoriſchen Gegenſtandes, die Deutſchland aus dieſen Jahren beſitzt, ſteht jenem Bilde das „Opfer Manoah's“ in der Dresdener Galerie in Kraft der Färbung, in magiſcher Wirkung des Helldunkels und ſelbſt an Umfang nahe. Die ſchlichte und doch ſo innige Empfindung dieſes im J. 1641 entſtandenen Bildes hat auf mich immer einen ſo tiefen, feierlichen Eindruck gemacht wie wenige Bilder des Meiſters. Mit der Zahl 1643 iſt die „Goldwägerin“, früher die Mutter Rembrandt's genannt, in derſelben Sammlung bezeichnet. Sowohl die Bezeichnung wie das Datum des Bildes ſind jedoch gefälſcht; und ſobald man ſich davon überzeugt hat, wird man die Zweifel, die man ſchon vorher über die etwaige Zeit der Entſtehung, reſp. die Originalität des Bildes hatte, nicht mehr unterdrücken. Die Unbeſtimmtheit der Formen, die Flauheit der Lichtwirkung charakteriſiren das Bild als Schulbild, wenn auch als ein recht tüchtiges. Aus dem Jahre 1645 ſind zwei kleine meiſterhafte Skizzen des Berliner Muſeums datirt, „Tobias, welchem ſeine Frau die Ziege bringt“ und „der Engel, welcher der heil. Familie im Traum erſcheint und ſie zur Flucht auffordert“. Vosmaer ſetzt das erſtere mit Unrecht ſchon in das Jahr 1635, eine Zeit, in welcher allerdings die meiſten Darſtellungen des Meiſters aus der Tobiasſage entſtanden ſind. Aus dem folgenden Jahre 1646 ſtammt ein ähnlich aufgefaßtes Bild der Caſſeler Galerie, die „heilige Familie“ oder — wie es bisher bezeichnend hieß — „die Familie des Holzhauers“, die Perle unter den Darſtellungen desſelben Gegenſtandes (im Louvre von 1640 und in der Eremitage von 1645), die uns mit unübertroffener Poeſie die nordiſche Häuslichkeit, den Ausgangspunkt und den wahren Sitz von Rembrandt's Helldunkel, zu ſchildern wiſſen. Vosmaer beſchreibt das Bild, welches erſt im Jahre 1867 vom Schloß zu Wilhelmshöhe nebſt einer Anzahl der ausgewählteſten Cabinetsſtücke holländiſcher Meiſter in die Gemäldegalerie zu Caſſel zurückkam, nach den Angaben von Smith und giebt daher auch deſſen Irrthum in der Datirung (1640) des Bildes. Aus demſelben Jahre 1646 habe ich bereits früher die „Anbetung der Hirten“ in München erwähnt; aus dem folgenden Jahre iſt die „Auferſtehung Chriſti“ in der Galerie zu Augsburg, die deshalb nicht die Skizze zu dem Bilde gleichen Gegenſtandes in der Pinakothek iſt — wie Vosmaer annimmt — ſondern von demſelben auch in Größe und Kompoſition weſentlich abweicht. Das Genrebild der Darmſtädter Galerie, „eine Frau, welche ihr Kind kämmt“, welches die anſcheinend unechte Bezeichnung, und

die Jahreszahl 1649 trägt, ist wohl nur das Bild eines Schülers oder Nachahmers. Dafür spricht ein ächtes Bild aus diesem Jahre 1649, „Vertummus und Pomona" darstellend, das aus der Hoferschen Sammlung in die „Sammlung der patriotischen Kunstfreunde" auf dem Hradschin in Prag übergegangen ist, ein Schatz, der selbst den Prager Kunstfreunden so gut wie unbekannt ist und der daher in der Kunstliteratur — und so auch von Vosmaer — nur als verschollen, als früher im Besitze des Baron Puthon aufgeführt wird. Das Bild enthält halbe lebensgroße Figuren: Vertummus hat sich in seiner Verkleidung als ehrwürdige holländische Matrone der Pomona genaht, einer jungen Holländerin von frischem reizenden Aeußern, die vor ihm auf einem Stuhle sitzt, in den zusammengelegten Händen eine Pomeranze haltend. Sanft hat er die eine Hand auf den Arm der Pomona gelegt und spricht mit Wärme zu ihr; spricht er von Liebe? Der schüchterne, verschämte Blick, welchen die arglose Pomona vor sich hin wirft, läßt es vermuthen. Das Kostüm ist ganz das der Zeit: die Alte hat über ein graues Gewand einen purpurrothen Mantel geworfen, dessen Kapuze sie über den Kopf gezogen hat. Die junge Schöne — und eine Schönheit ist sie wirklich — trägt ein schmutziggelbes Kleid; ihren mit einer Perlenschnur bedeckten Hals verhüllt nur theilweise ein leichter weißer Kragen; den Kopf bedeckt ein leichter, flacher Strohhut, welcher die obere Hälfte des Gesichts in Schatten legt und von dem ein blaues Band auf die Brust herabhängt. Die Farbengebung ist weniger kräftig als gewöhnlich; ein heller grauer Ton dominirt; die Behandlung ist sehr sorgfältig und fast ohne alles Impasto. Alles trägt dazu bei, um die Wirkung dieses wahrhaft lieblichen Bildes — der Ausdruck ist hier und vielleicht nur hier unter allen Werken des Meisters ganz am Orte — zu erhöhen, um den Eindruck, welchen dasselbe an dem ungünstigen Orte und trotz seines leider nicht tadellosen Zustandes ausübt, unvergeßlich zu machen.

Rembrandt's landschaftliche Gemälde, deren hoher Werth erst in neuester Zeit wieder anerkannt wird, verdanken ihre Entstehung fast sämmtlich dieser mittleren Periode des Meisters. Selten läßt sich in diesen poetischen Kompositionen eine bestimmte Landschaft erkennen: sie sind in der That mehr als landschaftliche Ansichten; sie sind Stimmungen, welche die Natur, welche eine bestimmte Landschaft in dem Meister hervorgerufen, und welche er in großen und großartigen Zügen mit sicherem Pinsel auf die Leinwand zu fesseln wußte. Deutschland darf stolz darauf sein, sechs oder sieben dieser landschaftlichen Darstellungen in seinen Galerien aufweisen zu können. Der kleinen Flachlandschaft der Sammlung Suermondt aus den frühesten Jahren des Meisters habe ich bereits Erwähnung gethan. In diese Zeit würde auch eine leicht bewegte See mit Booten in der Galerie Liechtenstein gehören, wenn sich deren Originalität, zumal die anscheinende Aechtheit der Bezeichnung nachweisen ließe. Sie ist so durchaus in dem Charakter des S. de Vlieger oder eines verwandten Meisters behandelt und trägt so wenig originelle Zeichen des großen Meisters an sich, daß ich sie hier nur erwähnt habe, um dadurch vielleicht eine nähere Untersuchung des Bildes anzuregen. Wie ganz anders, wie ganz „rembranesque" ist dagegen die kleine Winterlandschaft in Cassel, die doch auch der früheren Zeit, dem Jahre 1636 ihre Entstehung verdankt! Wohl niemals ist winterliche Stimmung, die farbige Wirkung eines kalten sonnigen Wintertages mit der Meisterschaft und der Poesie wiedergegeben. Die Galerie Suermondt besitzt noch eine zweite Landschaft, unter dem Namen „Boas und Ruth" bekannt, aus dem Jahre 1641, in welcher die Figuren fast von derselben Bedeutung sind wie die Landschaft. Nur wenige Jahre später (Vosmaer setzt sie zwischen 1643—1650) mag die poetische Berglandschaft in Cassel entstanden sein, auf deren Höhen sich die phantastischen Ruinen eines verfallenen Schlosses gegen den tiefglühenden Abendhimmel abheben. Jedenfalls später, nach der fast farblosen Behandlung etwa zwischen die Jahre 1654 und 1656, fällt die Entstehung der Gewitterlandschaft zu Braunschweig, der großartigsten Landschaft, welche Deutschland von dem Meister besitzt, und die den Lesern aus Unger's Radirung und Bürger's Beschreibung noch frisch in der Erinnerung sein wird. Bekannter und berühmter ist freilich die große Landschaft der Dresdener Galerie, die sog. „Mühle des Rembrandt". Aber verdient sie auch diesen Ruf? Die Komposition ist überfüllt, die Berge von unbestimmten, wolligen Formen, die Behandlung — soweit es die starke Beschädigung des Bildes erkennen läßt — zeigt nicht die Merkmale von der Hand des Meisters oder gar einer bestimmten Zeit desselben. Das Bild hat daher auf mich, wenigstens in seinem jetzigen Zustande, mehr den Eindruck eines Ph. de

Digitized by Google

Koninck als eines Rembrandt gemacht, und zwar nicht einmal als ein besonders gutes Werk dieses vortrefflichen Schülers des großen Meisters. Nur nach ihrem Rufe erwähnt Vosmaer endlich die „Abendlandschaft" in der Pinakothek zu München, ein Bild, welches Mündler bereits in seiner Recension des Marggraff'schen Kataloges mit vollem Rechte als ein „Fabrikbild" an den Pranger gestellt hat, obgleich es Kugler und selbst Waagen noch rühmend erwähnen. Es freut mich, daß ich an die Stelle dieses Bildes eine kleine, aber reizende Landschaft des Meisters zu setzen vermag, die — soviel mir bekannt — bisher noch nirgend erwähnt ist. Sie befindet sich in der höchst interessanten, doch leider so sehr abgelegenen Galerie zu Oldenburg (Nr. 126) und mißt bei 0,10 Meter Breite 0,29 M. in der Höhe. Wir sehen den Lauf eines Flusses hinauf, welcher, von Kähnen belebt und von mehreren Brücken durchschnitten zwischen niedrigen Hügeln allmählich sich in der weiten Ferne verliert; an einem Kanale, der im Vordergrunde in den Fluß einmündet, liegen einige Bauernhütten, während auf dem andern Ufer eine Gruppe hoher Bäume von einem Sonnenblick hell beleuchtet werden. In lebendiger Wirkung wie in Meisterschaft des Machwerks steht diese kleine Perle der braunschweiger Landschaft am nächsten, der sie auch der Entstehung nach nur wenige Jahre vorausgehen kann.

Von den zahlreichen Porträts aus dieser Periode des Meisters kommt auf deutsche Galerien eine sehr ansehnliche Zahl. Die Braunschweiger Sammlung besitzt aus dem Jahre 1638 das Porträt eines Kriegers, einen Studienkopf von außerordentlicher Breite, welche Vosmaer bewogen hat, das Bild in die spätere Zeit, in das Jahr 1654, zu setzen. Allein von der sicheren Meisterschaft jener Zeit weicht dasselbe sehr zu seinem Nachtheile ab durch eine gewisse Rohheit der Behandlung und eine Leerheit des Ausdrucks, welche noch dadurch erhöht wird, daß der fast ganz im Schatten liegende Kopf sehr verwaschen ist. Uebrigens liegt kein Grund vor, das völlig echt bezeichnete und datirte Bildniß deshalb ganz dem Meister abzusprechen, wie es Bürger wollte. Aus dem folgenden Jahre 1639 ist der Jäger mit der Rohrdommel, in der Galerie zu Dresden, ein meisterliches Naturstudium, das Rembrandt zu einem Bilde verarbeitet hat. Demselben Jahre verdankt das Bildniß eines jungen Herrn in ganzer Figur, in der Casseler Sammlung, wo es ganz ohne Grund Jan Six genannt wird, seine Entstehung. Die ehrwürdigen Züge seiner hochbetagten Mutter hat der Künstler in dem Bildniß des Belvedere zu Wien, gleichfalls aus dem Jahre 1639, mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt wiedergegeben. Derselben Zeit gehören auch mehrere andere Bildnisse seiner Familie an. Zunächst ein Selbstporträt in der Kunsthalle zu Carlsruhe, das Vosmaer nicht erwähnt, von sehr lebendiger Auffassung und effektvoller Beleuchtung; sodann ein zweites Selbstbildniß in der Dresdener Sammlung, welches Vosmaer in das Jahr 1647 setzt, mir aber nach dem Alter des Meisters und der auffallenden Verwandtschaft der Färbung mit der Nachtwache um einige Jahre früher entstanden zu sein scheint. Dresden besitzt auch das köstliche Bildniß der Saskia mit der Nelke aus dem Jahre 1641. Sie sieht so heiter und lebensfrisch dem Beschauer entgegen, daß wir ihren nahen Tod nicht ahnen; sie weiß uns durch ihr anmuthiges Lächeln, durch ihren natürlichen unbewußten Liebreiz so zu bestechen, daß wir den Verlust des Meisters ermessen lernen. Für ein Porträt der Saskia gilt auch — jedoch mit Unrecht — das Bildniß einer jungen Frau in der Berliner Sammlung, aus dem Jahre 1643 (und nicht, wie der Verfasser angiebt, von 1642) datirt, ein Bild, das durch die flüssige und verschmolzene Behandlung des Fleisches, die Sicherheit des Vortrages und die Breite in den Nebendingen der Saskia in Dresden nahe verwandt und ebenbürtig ist. Auf gleicher Höhe steht endlich noch ein drittes Porträt dieser Zeit des Meisters, welcher für die Wiedergabe weiblicher Charaktere entschieden die Krone gebührt. Es ist das Bildniß einer jungen schönen Holländerin, mit dem Jahre 1641 bezeichnet, welches Schmidt unter der Benennung die „Judenbraut" nur sehr unwürdig reproducirt hat, und welches, bis vor wenigen Jahren außerhalb Wiens beinahe unbekannt und unbeachtet, sich im Besitze des Grafen Carl Lanckoronski daselbst befindet. Die junge Schöne, deren Gesicht ein breiter Hut beschattet, lehnt sich mit beiden Händen auf den schwarzen Ebenholzrahmen, den Rembrandt hier imitirt hat, und sieht wie forschend aus dem Bilde heraus. Die Zeichnung, namentlich der Hände, ist von staunenswürdiger Sicherheit, die Behandlung im Fleische flüssig, in dem dunkel braunrothen Gewande von der größten Breite und Leichtigkeit, und damit vereinigt

Digitized by Google

ſich ein unwiderſtehlicher Liebreiz im Ausdrucke wie in der Haltung der jungen Dame. Graf Lanckoronski beſitzt auch das Gegenſtück dieſes Bildes, einen Alten, der vor einem Pulte ſitzt und eifrig ſchreibt, wohl der Vater jener Schönen, den Schmidt gleichfalls geſtochen hat und ihn ſehr bezeichnend für jene Zeit, die in allen Porträts des Meiſters nur Juden oder Orientalen erblickte, „den Vater der Judenbraut, welcher die Ausſteuer ſeiner Tochter feſtſetzt“ nennt. Bosmaer erwähnt nur das letztere Bild und zwar nur nach jenem Stiche von Schmidt. Vom Jahre 1642 erwähnt Bosmaer die Bildniſſe von G. Flinck und ſeiner Frau in der Münchener Pinakothek; daß dieſelben nicht Flinck darſtellen können, weiſt der Verfaſſer nach, daß ſie aber überhaupt nicht von des Meiſters Hand herrühren können, vielmehr höchſt wahrſcheinlich Bilder von G. Flinck ſind (die Bezeichnung auf beiden Bildern iſt nicht ächt), davon würde ihn der Augenſchein bald überzeugen. Hier will ich gleich bemerken, daß die Pinakothek außer jenem — leider auch ſtark beſchädigten — Cyklus von ſechs Darſtellungen aus dem Leben Chriſti kein anderes zweifellos ächtes Bild Rembrandt's beſitzt, obgleich der Katalog nicht weniger als 17 Bilder des Meiſters aufzählt: das Selbſtporträt (S. 196) iſt nur eine ſchwache Kopie; daſſelbe gilt von dem Rabbiner (S. 185). Andere Bilder, wie der Kopf (S. 195), das Porträt eines Alten (S. 254), die Verſtoßung der Hagar (S. 267) und Chriſtus unter den Schriftgelehrten, ſind Bilder aus Rembrandt's Schule, von Backer, Eeckhout und S. de Koninck. Am erſten des Meiſters würdig und den Bildern ſeiner frühen Zeit verwandt ſind noch die Bildniſſe eines holländiſchen Ehepaares (S. 337 und 343), die jedoch zu einer Beurtheilung zu ungünſtig hängen. Auch eine andere Galerie, die bis vor Kurzem eine deutſche war, der Sammlung Eſterhazy in Peſt, genießt wegen ihrer Rembrandt einen unverdienten Ruf. Nach einer Notiz, die ich O. Mündler verdanke, iſt nur ein weibliches Bildniß (etwa von 1642) ächt, jedoch leider beſchädigt. Anderes, namentlich der bekannte „Chriſtus vor Pilatus“ in lebensgroßen Figuren, iſt nur Schülerarbeit.

Aechte Porträts dieſer Zeit ſind noch in deutſchen Galerien: das Bildniß eines bleichen jungen Mannes, vom Jahre 1643 in Dresden und das wirkungsvolle Knieſtück eines „Rabbiners“, vom Jahre 1645 bei Suermondt, zu dem – nach der freundlichen Mittheilung des Herrn Profeſſor Woltmann — ein Gegenſtück ſich bei Herrn Biardot in Baden befinden ſoll. Das Bruſtbild eines Alten mit einem Turban in der Dresdener Sammlung, das Bosmaer zwiſchen 1652 und 1656 ſetzt, iſt ſehr ausdrucksvoll im Kopf, allein für Rembrandt und namentlich für dieſe Zeit des Meiſters in den Nebenſachen allzu ſorgfältig behandelt und zu unruhig in der Lichtwirkung des dunkeln Sammtmantels. Weit übertroffen wird es von dem Greiſenporträt derſelben Galerie aus dem Jahre 1654, welches durch ſeine ſchlagende Beleuchtung, die Gluth der Färbung, die Breite der Behandlung und das Impaſto der wie emaillirt erſcheinenden Farben zu den wirkungsvollſten und großartigſten Werken des Meiſters gehört.

An der Grenze dieſer Periode des Meiſters hat dieſes Bild auch ſchon manche Eigenthümlichkeiten der folgenden, der letzten Epoche ſeiner Thätigkeit. Wie ſich hier in der ernſteren Auffaſſung, in der Vereinfachung der Kompoſition die ernſte, ſelbſt reſignirte Stimmung des Meiſters geltend macht, ſo auch in der Behandlung und Färbung. War die Färbung vor dem Jahre 1633 kühl, ſelbſt kalt und die Behandlung fleißig, war ſie dann bis zum Jahre 1638 faſt ausgelaſſen, auf den Effekt, auf die Erzielung des Helldunkels hinarbeitend, war der Meiſter etwa ſeit dem Jahre 1639 zu der völlig harmoniſchen Vereinigung einer heiteren goldigen Färbung mit einer breiten völlig ſicheren Behandlung fortgeſchritten: ſo ſehen wir ihn ſeit dem Jahre 1654 in dem Vollgefühle ſeiner Sicherheit das Beabſichtigte häufig nur noch in den größten Zügen andeuten; ſeine Färbung wird durch einen warmen grauen Geſammtton beherrſcht, der die einzelnen Lokalfarben faſt nur ahnen läßt, und welcher ſich erſt in den Bildern der letztern Jahre, etwa ſeit 1662 wieder aufzuklären beginnt, deren Färbung dem Leuchten des glühenden Abendroths vergleichbar iſt.

Das Hauptbild dieſer Zeit iſt der „Segen Jacobs“ in Caſſel, vom Jahre 1656, ein „Werk aller Zeiten, wie die Figuren des Parthenon“, wie Bosmaer ſehr richtig ſagt, modern in dem Sinne, daß es durch ſeine Größe, durch die Tiefe der Empfindung direkt zu dem Herzen des Beſchauers ſpricht, der nicht erſt von fremdartigen Eigenthümlichkeiten der Zeit oder des Meiſters zu abſtrahiren braucht. Aus demſelben Jahre iſt das „Gleichniß von den Arbeitern im Weinberge“,

Digitized by Google

im Städel'schen Museum, durch den gleichen Geist und durch einen ähnlichen Umfang dem Casseler Bilde kaum nachstehend. Wie einfach, wie naiv und doch wie treu im Geiste des Testamentes ist auch das Bild der Braunschweiger Galerie, „Christus, der der Maria Magdalena erscheint", aufgefaßt, welches hier in Unger's Radirung, vielleicht der gelungsten im ganzen Galeriewerke, vorliegt. Bosmaer führt das Bild nicht mit auf, wahrscheinlich weil es seines leider stark beschädigten Zustandes wegen gerade restaurirt wurde, als er die Galerie sah. Die letzte Ziffer der Bezeichnung ist freilich unleserlich; doch läßt die Behandlung auf diese Zeit, etwa auf das Jahr 1655 schließen. Weniger bedeutend sind zwei Bilder des Berliner Museums: „Moses im Begriffe die Gesetztafeln zu zertümmern", vom Jahre 1659, leider sehr verwaschen, und „Joseph, der mit dem Engel ringt", ein Bild, welches freilich von meisterhafter Behandlung ist, aber durch das Abschneiden des unteren sehr beschädigten Theiles in der Komposition verloren hat. Nach seiner Verwandschaft mit dem Jacob in Cassel scheint es mir eher in das Jahr 1656 oder 1657 als in das Jahr 1659 zu setzen sein, wie es der Verfasser thut. Mit dem Jahre 1660 ist ein bei Bosmaer nicht erwähnter „Ecce homo" auf dem Schlosse zu Aschaffenburg bezeichnet in halber lebensgroßer Figur, der von großer Wirkung sein soll.

An Bildnissen dieser Jahre, in denen die Zahl der Bilder sich mehr und mehr verringert, sind mehrere deutsche Galerien besonders reich. Zunächst folgende Selbstporträts: Rembrandt zeichnend, vom Jahre 1657 in Dresden, des Meisters Brustbild in Cassel, etwa aus demselben Jahre, endlich im Belvedere sein Bildniß stehend und in mehr als halber Figur, welches die beiden ersteren an Lebendigkeit der sehr energischen Züge, des forschenden, fast stechenden Blickes wie an Breite des Machwerks entschieden übertrifft. Behandlung und Alter des Meisters scheinen mir auf das Jahr 1655 als das Entstehungsjahr hinzudeuten. Daß das Münchener Selbstbildniß kein Originalwerk ist, habe ich bereits erwähnt; dasselbe gilt für ein kleines Porträt des Meisters im städtischen Museum zu Leipzig, das Bosmaer im Jahre 1656 aufführt.

Zwei große männliche Bildnisse bis zu den Knieen, das eines „Fahnenträgers" und eines „Speerträgers" besitzt die Casseler Galerie. Das letztere ist ächt bezeichnet und trägt die Jahreszahl 1655; jedoch ich vermag die fast allgemeine Bewunderung für dieses Bild nicht zu theilen, welches mir einen zu düstern und eintönigen Eindruck macht. Jedenfalls ist das Gegenstück, der „Fahnenträger", nur eine gute Schulkopie des berühmten Fahnenträgers in der Sammlung Rothschild zu Paris. Die Casseler Galerie besitzt ferner aus dem folgenden Jahre 1656 das Bildniß eines Architekten, welcher mit dem Winkelmaß und der Feder in der Hand vor einem Tische sitzt, ein Bild von lebendiger Auffassung, aber etwas flach in der Behandlung. Genau diesem Bilde entspricht das tüchtige Bildniß „eines Mannes mit einer Pelzmütze, im Lehnstuhle sitzend" (Nr. 1231). Bosmaer übergeht sowohl dieses Bild, wie auch ein zweites sehr ausdrucksvolles Bildniß eines Alten mit einer breiten Mütze derselben Sammlung (Nr. 1228), das leider sehr hoch hängt und in der Behandlung am meisten Aehnlichkeit mit dem „Speerträger" von 1655 aufweist. Das geistreichste Bildniß, welches Deutschland aus dieser Zeit besitzt und das den Figuren auf den berühmten „Staalmeesters" in Amsterdam vom Jahre 1661 sich unmittelbar anschließt, ist das Porträt des N. Bruyninck in Cassel. Bosmaer vermuthet, daß es etwa im Jahre 1657 entstanden sei; es trägt in der That die Jahreszahl 1658. Zwischen den Jahren 1658 und 1660 sind ferner zwei kleine Studienköpfe derselben Galerie (Nr. 362 und 363) entstanden, von denen der Verfasser nur den ersteren und zwar irrthümlich schon im Jahre 1635 aufführt. Sehr charakteristische Beispiele für diese Art der „Schwarzmalerei", der wunderbaren Kunst im vollen Schatten, worin die Köpfe dieser Jahre meist genommen sind, noch völlig klar und durchsichtig zu erscheinen, und ohne Farbe dennoch farbig zu wirken, geben endlich auch zwei Bilder des Belvedere: das Brustbild eines Greises, ein Machwerk dem Greisenporträt in Dresden vom Jahre 1654 vergleichbar, wenn auch einige Jahre später, — und das Brustbild eines lesenden Jünglings, — der sich dem Bilde des Bruyninck nahe anschließt.

Für eine genaue Charakteristik der letzten Jahre des Meisters seit 1661 gibt es leider nur wenig Anhalte; die wenigen datirten Bilder dieser Zeit sind in England und Petersburg und mir wie dem Verfasser unbekannt. Dennoch hoffe ich eine von Bosmaer durchaus abweichende Ansicht

Digitized by Google

über dieſe letzte Epoche begründen und darnach eine kleine Anzahl ausgezeichneter Bilder des Meiſters derſelben zuſchreiben zu können, die der Verfaſſer in die Jahre 1656 bis 1658 ſetzt. Das Hauptbild, welches mir dazu als Richtſchnur dient, iſt der „Chriſtus an der Marterſäule“ in der Galerie zu Darmſtadt, welches nicht — wie man bisher angenommen hat — 1658, ſondern deutlich 1668 bezeichnet iſt. Das Bild iſt dieſer Entſtehungszeit wie ſeines Inhaltes wegen ſo bedeutend, daß ich wenigſtens mit einigen Worten darauf aufmerkſam machen muß. Die Kompoſition iſt von großer Einfachheit und Klarheit. Um Chriſtus, welcher nur mit einem Lendentuche bedeckt an dem Marterpfahle ſteht, ſind zwei Schergen eifrig beſchäftigt, der eine, um den Erlöſer mittelſt eines Seiles an dem Pfahle in die Höhe zu ziehen, der andere, ihm Feſſeln um die Knöchel der Füße zu legen. Das Licht ergießt ſich von oben über den Körper Chriſti, deſſen leidende und doch über allem Leid erhabene Geſtalt durch die rohe Geſchäftigkeit der Henker um ſo erhabener erſcheint. Die Behandlung iſt frei, aber ſehr durchgeführt, das Kolorit des Fleiſches hell, die Färbung klar und goldig, namentlich prävaliren ein tiefes Roth und Gelb. Dieſer Ton, dieſe Färbung ſtimmen genau überein mit drei berühmten Bildniſſen: dem Porträt des Jan Six, dem Familienbildniß in der Galerie zu Braunſchweig und der ſog. Judenbraut im Muſeum van der Hoop in Amſterdam, deren Entſtehung Bosmaer in die Jahre 1656 und 1657 ſetzt. Allein ein Vergleich mit den zahlreichen Bildniſſen dieſer Jahre, die wir eben betrachtet haben, macht dieſe Anſicht unhaltbar; während dieſe einfarbig, trübe im Fleiſchton und wenig impaſtirt ſind, erſcheinen jene Porträtſtück klar und leuchtend im Ton, ſtrotzend von Farbe, von breiteſter Behandlung. Auch äußere Gründe ſcheinen mir gegen dieſe frühe Datirung zu ſprechen, namentlich die Tracht, und für Six auch der Umſtand, daß er uns in dem Porträt als ein Mann von etwa 50 Jahren (er wurde 1618 geboren) erſcheint. Den „Syndici“ von 1661 am nächſten ſteht durch einen mehr trüben Fleiſchton die „Judenbraut“, einige Jahre ſpäter mag der Six entſtanden ſein, dann der „Chriſtus an der Marterſäule“ im Jahre 1668 und gleichzeitig oder noch ſpäter das durch die Radirung den Leſern bekannte Familienbildniß in Braunſchweig. Dazu kommt noch ein ſehr ſchönes Selbſtporträt des Meiſters im Belvedere zu Wien, deſſen klarer goldiger Ton die Beſtimmung jener ebengenannten Bildniſſe beſtätigt; denn die ſehr gealterten Züge des Meiſters laſſen auf ein Alter von mindeſtens 60 Jahren ſchließen. Die höchſt intereſſante Frage, wen das Doppelbildniß bei van der Hoop (die ſog. Judenbraut) und das Braunſchweiger Familienbildniß, welches daſſelbe Ehepaar ſchildert, darſtellen, ob wir hier wirklich Rembrandt und ſeine letzte Frau vor uns haben — eine Frage, zu deren directen Verneinung ich mich nicht verſtehen kann: darauf näher einzugehen iſt hier nicht am Platz. Hoffentlich wird allmählich durch archivaliſche Forſchungen die uns noch ſo vielfach dunkele Zeit von Rembrandts ſpäterem Leben allmählich aufgehellt, und damit vielleicht auch die Frage über jene intereſſanten Meiſterwerke entſchieden werden.

Schließlich mache ich noch auf zwei Portraits in der Kunſthalle zu Stuttgart aufmerkſam, die mir zwar nicht ſelbſt bekannt ſind, die jedoch nach einer Notiz des Profeſſor Woltmann, obgleich nicht bezeichnet, den Stempel der Originalität tragen ſollen.

Digitized by Google

über

Die internationale Kunstausstellung in München.

VI.

Landschaft und Architekturmalerei. — Thierstück und Stillleben.

Zwar zunächst veranlaßt durch den Drang der Umstände, aber am Ende doch auch nicht so ganz ohne innere Berechtigung beschließen wir heute diesen Rundgang durch ein gutes Stück Kunstgeschichte der Gegenwart mit einem Ausblick auf die verschiedenen Darstellungsweisen der Natur. Wenn Alles, was wir Figurenmalerei nennen, seinen Styl und großentheils auch seinen Stoff aus der Vergangenheit holt, so träumt wenigstens die Naturmalerei von der Eroberung einer neuen Stoffwelt für die Kunst und ringt in ihrem Streben, das Unendliche zu erfassen, nach einem bisher noch nicht gefundenen Style der Zukunft. Sie ist daher vorzugsweise geeignet, uns für den Abschluß unserer Betrachtungen die Zielpunkte noch einmal klar vor Augen zu stellen, nach welchen die vorwärts treibenden Geister der Zeit hinsteuern, und den Antheil der verschiedenen Völker an diesem künstlerischen Gährungsprocesse gegeneinander abzuwägen.

Daß es sich dabei vorzugsweise um eine Auseinandersetzung zwischen Deutschen und Franzosen handelt, wie bereits im ersten unserer Berichte betont wurde, kam vollends bei der Landschaftsmalerei wohl Jedermann zum Bewußtsein. Italiener und Niederländer wandeln mit den Franzosen die gleichen Bahnen; Amerikaner und europäische Nordländer lassen den Schulzusammenhang mit Deutschland erkennen. Die englische Landschaftsmalerei, welche seit einiger Zeit hoffnungerweckend in den Vordergrund tritt, war in München nicht repräsentirt. Wenn wir daher nun zunächst die beiden tonangebenden Völker in's Auge fassen, so ist die Hauptfrage die: ob zwischen ihren Schulen, in ihrer Gesammtheit betrachtet, ein scharf ausgeprägter nationaler Gegensatz besteht? Die Frage kann heute nicht mehr mit derselben Entschiedenheit bejaht werden, wie zu jener Zeit, als das Stimmungsbild noch ausschließliches Eigenthum der französischen Landschafter war, die deutsche Landschaft dagegen im Stylbilde, wenn auch nicht aufging, so doch gipfelte. Seit Jahren hat sich in dieser Hinsicht zwischen den beiden Schulen ein Ausgleich vorbereitet, oder bestimmter ausgedrückt: von Seite der deutschen Kunst ist eine Annährung an die französische Weise, ja hier und da sogar ein Uebertritt in's französische Lager erfolgt; und gleichzeitig damit hat jene streng nationale Richtung, welcher Deutschland die Freskencyklen eines Rottmann und Preller verdankt, sich wenigstens von den Ausstellungen immer mehr und mehr zurückgezogen. Die letzte Ursache dieser Erscheinungen ist jedenfalls darin zu suchen, daß die französische Weise, die Natur anzuschauen, in ihr geheimnißvolles Seelenleben einzudringen und dieses aus seiner Gebundenheit zu erlösen, der allgemeinen Stimmung des modernen Geistes entgegenkommt. Diese Stimmung drängt unabweisbar auf das Malerische hin, und in der feinen, durchgeistigten Ausbildung des malerischen Elements findet die französische Landschaftsmalerei ihre Stärke. Wenn daher neuerdings auch Deutschland zu der eben geschilderten Richtung eine Anzahl frischer Talente stellt, so mögen nationale Eiferer darin vielleicht einen Abfall von unserm besseren Selbst erblicken; uns gilt es als ein neuer Beleg für die Beweglichkeit und Schmiegsamkeit des deutschen Geistes, welcher allen Strömungen der Zeit, auch wenn sie ihre Quellen nicht in ihm selbst gefunden haben, bereitwillig folgt, in demselben Bewußtsein, welchem Lessing für sich persönlich die stolzen Worte lieh: ich scheue mich nicht, mich zu verlieren, denn ich bin sicher, mich wiederzufinden.

Ein strikter, auf bestimmte Kunstgattungen zurückzuführender Gegensatz besteht also zwischen den beiden Nationen nicht. Aber der Unterschied von Franzosen und Deutschen liegt darin, daß

Digitized by Google

die Erſteren auch auf dieſem Gebiete eine viel einſeitiger ausgeſprochene nationale Geſinnung zeigen, die Letzteren dagegen univerſeller und mannigfaltiger in ſich gegliedert ſind.

Am auffälligſten wird uns dieſe reiche Individualiſirung der deutſchen Landſchaftsmalerei, wenn wir ſie innerhalb eines und deſſelben Schulzuſammenhangs auftreten ſehen, wie das z. B. in Wien der Fall iſt. Von Wiener Meiſtern waren zwei der hervorragendſten ſtyliſtiſchen Landſchaften ausgeſtellt: A. Zimmermann's „Morgendämmerung", mit bibliſcher Staffage, und J. Hoffmann's „Küſte bei Salamis." Dagegen folgen die begabten Schüler des Erſteren faſt durchweg der franzöſiſchen Richtung: Jettel mit beſonders feiner Farbenempfindung, Ruß als der entſchieden beſſere und kenntnißreichere Zeichner, dem jedoch in ſeinen größeren, oft brillant vorgetragenen Bildern etwas noch Stückhaftes und Unharmoniſches anklebt, endlich Ribarz und Schindler. Daneben ſtehen achtbare Vertreter der ſchlichten deutſchen Naturſchilderei, wie Hanſch, Halauska, Munſch, Brunner, Schäffer, Seelos und andererſeits geiſtvolle Durchforſcher fremder Zonen, wie Selleny. Die Gegenſätze ſind kaum weniger zugeſpitzt, als einſt zur Zeit Marko's und Waldmüller's, von welchem Letzteren ein köſtliches Stück Schönbrunner Park (aus der Bühlmayer'ſchen Sammlung in Wien) ausgeſtellt war, zum erneuten Beweiſe dafür, daß ein vielleicht ebenſo großer Landſchafts- wie Genremaler in Waldmüller ſteckte. In gleich genialer Weiſe beherrſcht Rudolf Alt die vereinigte Landſchafts- und Architekturmalerei; vornehmlich in ſeinen unmittelbar der Natur abgewonnenen Aquarellſtudien, welche bekanntlich ſeit Jahren von deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen Kunſtliebhabern mit immer wachſendem Eifer und zu entſprechend ſteigenden Preiſen geſammelt werden.

Nicht minder augenfällig iſt die Mannigfaltigkeit der Tendenzen innerhalb der Münchener Schule, nur daß dort der Umſchlag des ſtyliſtiſchen in den koloriſtiſchen Idealismus bereits in einer älteren Generation vor ſich ging. Der tonangebende Meiſter, E. Schleich, ſchloß ſich zwar in manchem ſeiner früheren Werke noch unbedingt an Rottmann's Weiſe an, ſtieg dann aber von der plaſtiſchen Formenwelt des Erdreichs und der Gebirge, die er wie jener mit einfacher Größe und ſtiller Feierlichkeit zu ſchildern wußte, in die bewegtere und deßhalb maleriſchere Welt der Lüfte, der Wolken und des Lichts empor, und hat erſt in dieſen Regionen ſeine volle Eigenthümlichkeit zum Ausdrucke gebracht. Während Rottmann in der Ferne, auf dem klaſſiſchen Boden der Geſchichte, die rechte Heimath für ſeine monumentalen Schöpfungen fand, erſchloß Schleich — darin den franzöſiſchen Meiſtern des paysage intime verwandt — die Schönheit der nächſten, oft rauhen und ſtörrigen Natur dem künſtleriſchen Auge, und wußte namentlich die Poeſie der bayeriſchen Hochebene mit dem rapiden Wechſel ihrer Lufterſcheinungen in wahrhaft großartigen Bildern vor uns zu enthüllen. An Schleich lehnen ſich Boshart, Langko („Ein Sumpf"), Meixner, Gleim und viele andere Jüngere an, während Lier, der bedeutendſte Rivale Schleich's in München, A. Stademann und B. Fries auf ſelbſtändigeren Bahnen verwandte, d. h. auch vorwiegend koloriſtiſche Ziele verfolgen, Letzterer neuerdings in beſonders fein und ſorgſam durchgebildeten, durch ihren anſpruchloſen, faſt ſchüchternen Ton gewinnenden Bildern deutſcher Waldthäler und Halden. Als Gebirgsmaler par excellence nimmt Heinlein in München ungefähr dieſelbe Stellung ein, wie Hanſch in Wien. Neben ihm wäre höchſtens noch Steffan's „Felsſchlucht im Berner Oberland" als tüchtiges Werk dieſer älteren „deſcriptiven" Landſchaft hervorzuheben. Eine ebenſo reiche Scala der Stoffgebiete und Auffaſſungen, wie die eigentliche Naturmalerei der Schule ſie aufzuweiſen hat, zeigen uns ihre Schilderer von Städteanſichten und ſonſtigen Architekturen, wofür hier nur auf Neher's reinlich und nett ausgefeilte deutſche Städtebilder, Ed. Gerhardt's „Löwenhof der Alhambra", E. Kirchner's zahlreiche Aquarelle und auf die Anſicht Roms von dem poeſievollen G. Cloß als auf die bezeichnendſten Beiſpiele hingewieſen ſein möge.

Ein architektoniſches Innenbild von ſo ſtaunenswerther Detailausführung und zugleich von ſo keuſchem, jeden falſchen Reiz verſchmähendem Ernſt der Auffaſſung, wie K. Graeb's „Hoher Chor der St. Georgskapelle in Tübingen", hatte freilich ſelbſt die ſo reich vertretene Münchener Schule nicht aufzuweiſen. Und in allen nur denkbaren Gattungen der Naturſchilderung hielt der deutſche Norden den ſüddeutſchen Kunſtſtädten ebenfalls zum mindeſten das Gleichgewicht, wenn auch weder die Düſſeldorfer Stimmführer — von denen Leu nicht vertreten war — die Achen-

Digitized by Google

bach's, der liebenswürdige Waldmaler Ebel, dann Bromeis, Winterfeld, Lot („Ueberschwemmte Gemeindewiese"), Schweich, Jungheim, noch die Hauptvertreter Berlins, ein Pape, Max Schmidt, Hoguet, E. Hildebrandt sich uns von einer neuen Seite zeigten. Sehr auffallend ist der Mangel an jungen Talenten von wirklich eminenter Bedeutung unter den Landschaftern der norddeutschen Schulen, wie z. B. Berlin ein solches an P. Meyerheim besitzt. Der Reichthum und die durchschnittliche Tüchtigkeit der Kräfte müssen uns vorläufig über diese Lücke trösten. Aus dem vielverschlungenen Astwerk dieser Schulen, um welches dann auch hier und dort sich ein fremder oder süddeutscher Einfluß herumrankt, seien noch Valentin Ruths in Hamburg („Landschaft im Sabinergebirg" u. A.), die Gude'sche Filiale der Düsseldorfer in Karlsruhe, der an französische Muster sich anschließende Burnitz in Frankfurt a. M., und endlich unser landschaftlicher Vertreter bei der nordamerikanischen Union, A. Bierstadt, hervorgehoben. Letzterer hat allerdings einige Schwächen der älteren Düsseldorfer Schule, namentlich das Blecherne und Undurchsichtige in den Lufttönen, mit über den Ocean hinübergenommen, entschädigt uns dafür aber durch die energische und großartige Auffassung, in welcher die fremden, gigantischen Bergformationen, die Urwälder und Hochlandseen Nordamerika's auf seinen klafterlangen Bildern uns mit greifbarer Unmittelbarkeit vor die Seele treten.

Es läßt sich kein größerer Gegensatz denken als dieser deutsch-amerikanische Realist und die intime Landschaft der Franzosen. Ein Stückchen Luft- oder besser Wolkenton, vom Sturme durchtobt, schmutziges unfreundliches Terrain, die Natur in Bettlerlumpen, melancholisch, wie Zigeunermusik, das ist die Landschaft, wie sie Cordt in seinen kleinen Bildern uns darbietet. Bisweilen allerdings weiß er das poetische Element, dessen er nie völlig bar ist, zu einer an das Epische anklingenden Großartigkeit zu steigern. Seine „Zerstörung von Sodom und Gomorrha," ein düsteres Landschaftsbild mit geisterhaft vorüberziehender Staffage, die brennende Stadt im Hintergrunde, ist eine biblische Elegie von wunderbarem Reiz. Dupré und Rousseau waren sehr ungenügend, Cabat und Chr. Fr. Daubigny gar nicht vertreten. Aus der Sphäre des neusten Realismus, welchem der Letztgenannte die Bahn brach, fielen uns einige Waldinterieurs von Hektor Hanoteau („Schilf," in Holzschnitt nachgebildet in Boetzel's „Salon" von 1869), Augnin, César de Cocq u. A. durch die Frische ihrer Naturempfindung und den kecken, markigen Vortrag auf. Die Vegetation als solche in ihrer natürlichen Form und Lokalfarbe kommt da doch wieder zu ihrem Recht; der Himmel ist wieder blau, die Wiesen wieder grün; die ganze Natur sieht wie gewaschen aus und schaut uns mit hellen freundlichen Augen an.

Hier mögen auch einige Landschafter der nördlichen und südlichen Grenzländer Frankreichs ihre Stelle finden: der Antwerpener H. Perret, die Brüsseler Fourmois und Schampheleer, die Holländer Verveer, Schelfout und der vorzügliche Architekturmaler Cornelis Springer, welchem unter Belgiern und Franzosen nur V. Bossuet ebenbürtig ist, endlich der Spanier Modeste Urgel und der Italiener Pasini, dessen mit ergreifender Wahrheit geschilderter „Zug durch die Wüste" zugleich die Legion der Orientalisten unter den französischen Landschaftern mit vertreten möge.

An der Grenze der Thiermalerei stoßen wir wieder auf Courbet, der auch eine Landschaft (Gegend bei Mézières) von unläugbarem Zauber ausgestellt hatte. Sein Hallali" ist ein Bild von wahrhaft brutalem Realismus, das man sich im Vestibül einer Forstmeisterwohnung allenfalls gefallen lassen könnte. Nicht ohne poetischen Reiz und von packender Wahrheit ist dagegen die „Ruhezeit während der Heuernte," nur daß auch diesem Bilde die rechte Harmonie und gleichmäßige Vollendung mangelt. Den ersten Rang unter allen Thierstücken der Ausstellung nahm unbestritten eine Studie von Troyon ein: das Porträt eines rothbraunen Ochsen, welcher, in malerischer Verkürzung, die rückwärtige Façade dem Beschauer zugekehrt, still wiederkäuend in der prallen Mittagssonne steht: ein Urbild weltvergessener Beschaulichkeit. Rosa Bonheur, der treffliche de Haas in Brüssel, die Wiener O. v. Thoren und Gauermann, die Münchener Fr. Voltz und Braith, der Berliner Brendel, der Schweizer Koller und endlich eine grandiose Löwenstudie von Léon Cogniet repräsentirten daneben die Spitzen der Ausstellung.

Man verzeiht es uns wohl, wenn wir schließlich aus dem Gebiete der Stillleben-Malerei nur zwei Erscheinungen allererster Ordnung hier namhaft machen: es sind die Blumen- und Fruchtstücke des Brüsslers Robie und das Bouquet in einer Vase von Bollon in Paris. Jenes bezeichnet einen Höhenpunkt in der zartesten und delikatesten Detailmalerei; dieses erinnert in der duftigen Breite und Virtuosität seines Vortrags an die wie hingehauchte Pinselführung eines Velazquez.

L.

Digitized by Google

Kunſtliteratur.

Der Cicerone von Jacob Burckhardt. Zweite Auflage, bearbeitet von Dr. A. von Zahn. Leipzig, E. A. Seemann. 1869.

Bei einem Buche wie Burckhardt's Cicerone bedarf es nur der Anzeige, daß eine neue Auflage vorhanden ſei, um in der ganzen Kunſtwelt das Gefühl lebhafter Befriedigung zu wecken. Wir beſitzen in der geſammten Kunſtliteratur kein Buch, welches ſo wie dieſes mit dem feinſten Verſtändniß in das Weſen der Kunſtwerke eindringt und zugleich in ſo knapper Weiſe überall den Kern heraus zu ſchälen und den Beſchauer mit wenigen treffenden Worten auf den richtigen Standpunkt zu ſtellen weiß. Haben wir bei der neuen Auflage etwas zu bedauern, ſo iſt es der Umſtand, daß der verehrte Verfaſſer nicht in der Lage war, ſelbſt Hand an's Werk zu legen. Müſſen wir uns aber einmal in's Unabänderliche fügen und auf ſeine eigne literariſche Mitwirkung, die durch keine andre, noch ſo ausgezeichnete, zu erſetzen iſt, fernerhin verzichten, ſo darf uns wenigſtens die Wahrnehmung tröſten, daß der Bearbeiter der neuen Auflage mit Pietät und Verſtändniß ſeine Aufgabe erfaßt und mit Unterſtützung anderer Fachgenoſſen ſowohl die Lücken der früheren Darſtellung ausgefüllt, als die Reſultate neuerer Unterſuchungen eingetragen hat. Den größten Werth erhielt die neue Auflage durch die von Otto Mündler herrührenden Zuſätze zur Abtheilung über die Malerei, welche, ſoweit ſie nicht dem Texte des Buches eingefügt wurden, in einem beſondern Anhange beigegeben worden ſind. Zwar wo Burckhardt ſelbſt geweſen war, fand auch die neuere Bearbeitung nur ſelten etwas hinzuzufügen, ſo ſorgfältig hatte der Verfaſſer überall geſehen und notirt; aber in den von ihm nicht berührten Theilen Italiens, zu welchen namentlich Unteritalien und Sicilien gehören, mußte ſein Buch ergänzt werden, und das iſt mit gewiſſenhaftem Fleiß geſchehen. Der Cicerone hat dadurch eine anſehnliche Bereicherung erfahren, ohne ſeinen urſprünglichen Charakter irgendwie einzubüßen, und der neue Bearbeiter hat ſeine Aufgabe mit einer Umſicht und Behutſamkeit gelöſt, welche ihm den Dank aller Kunſtfreunde ſichern.

Im Einzelnen mögen folgende kleine Nachträge mir geſtattet ſein. Im Abſchnitt Architektur wäre das graziöſe Octogon von San Giacomo in Vicovaro nachzutragen, an deſſen reichem Portal die Renaiſſance noch mit der Gothik im Kampfe liegt. Ebenſo der anſehnliche Kuppelbau von Crema, auf welchen Max Lohde verwieſen hat, und dem eine Ehrenſtellung unter den oberitalieniſchen Kuppelanlagen der Frührenaiſſance gebührt. Für die Bauten der toskaniſchen Protorenaiſſance, S. Miniato u. ſ. w. wird ein etwas früheres Datum anzunehmen ſein. Im Baptiſterium zu Florenz werden wir die großen Wandſäulen des Innern nicht als müßige Dekoration betrachten dürfen; ſie dienen nach Art von Strebepfeilern, aber in unendlich viel ſchönerer Ausdrucksweiſe als Verſtärkung der Wände und ſtehen mit dem ſcharfſinnig durchdachten Syſtem der Wölbung in organiſchem Zuſammenhang.

Bei der Malerei vermißt man die ausgedehnten Wandgemälde in der neu ausgegrabenen Unterkirche San Clemente zu Rom, neben den älteren Moſaiken eines der wichtigſten Denkmäler altchriſtlicher Malerei, ſowohl dem Inhalte als der Darſtellungsweiſe nach höchſt beachtenswerth, zumal ſich darin die Hand verſchiedener Jahrhunderte zu erkennen giebt. In Florenz iſt neuerdings in dem als Militärmagazin dienenden Kloſter Sant' Apollonia, und zwar im Refektorium ein großes Freskobild mit der Darſtellung des Abendmahls zu Tage gekommen, welches ſelbſt Mündler noch unbekannt geblieben zu ſein ſcheint. Soweit man in dem ſehr ſchwach beleuchteten Raume erkennen kann, gehört das Werk einem bedeutenden florentiner Meiſter des XV. Jahrhunderts an, der ſich durch herbe, aber großartige Charakteriſtik, ſowie durch eine höchſt energiſche Modellirung mittelſt tiefer Schattentöne auszeichnet. Ob Andrea del Caſtagno oder ein ihm verwandter Künſtler als Urheber anzunehmen iſt, wird ſich erſt durch genauere Unterſuchungen ermitteln laſſen. Endlich will ich nicht verhehlen, daß jenes ſchöne Breitbild der Verkündigung, neuerdings aus der Kirche Monte Oliveto zu Florenz in die Uffizien verſetzt, (S. 874 b), welches Cavalcaſelle dem Ridolfo Ghirlandajo, Mündler dagegen dem Lorenzo di Credi zuſpricht, mir entſchieden als ein Jugendwerk Lionardo's erſchienen iſt. Meine Gründe dafür gedenke ich an anderem Orte zu entwickeln.

Doch genug. Ich habe dem trefflichen Buche nichts weiter mit auf den Weg zu geben als den Wunſch, daß es ſich in noch umfaſſenderer Weiſe als bisher bei allen Freunden der italieniſchen Kunſt einbürgern möge. Eine beſſere Anleitung zum Genuß und eindringendem Verſtändniß der ganzen herrlichen Kunſtwelt des unvergleichlichen Landes giebt es nicht.

W. Lübke.

Berichtigung.

S. 220 der „Zeitſchrift" ſollte es heißen Zeile 3 v. u. „Im Wald" ſtatt „Aus dem Wald"; — S. 221 Z. 13 v. o. ihn ſtatt ihm, — Z. 22 v. o. launenhafte ſtatt launenhafte; — Z. 35 v. o. Baſen ſtatt Roſen.

Verantwortlicher Redakteur: Ernſt Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Verſailles.

Eine Reiſebetrachtung.

Der engliſche Humoriſt Dean Swift ſoll zu den bibliſchen Seligſprechungen eine neue hinzugedichtet haben: „Selig ſind, die Nichts erwarten, denn ſie werden nie enttäuſcht werden“. Wenn es nun irgendwo zutrifft, daß man ſich auf eine Enttäuſchung vorbereiten muß, um dieſer zu entgehen, ſo iſt es der Fall bei einem Beſuch von Verſailles.

Geſetzt, man gelangte durch eine Eichendorff'ſche Wildniß in die Gärten des Schloſſes, das durch die Verwitterung und Verwilderung eines Jahrhunderts mit dem Zauberſchleier der Poeſie umwirkt wäre, wie das Schloß der Gräfin Dolores, dann wär' es anders, dann könnte man einen wahrhaft hiſtoriſch-poetiſchen Eindruck empfangen. Ich weiß aber nicht, ob Jemand in unſrer grundſätzlich proſaiſchen Zeit ſich zu irgend einem Zweck eine ſolche Wildniß wünſchen darf, ohne einer eitlen Ruinenſentimentalität verdächtig zu werden. Auch entſpricht die Wirklichkeit keineswegs dieſem Bilde. Man ſteigt am Bahnhof Mont Parnaſſe in den Zug und betritt, fünf Minuten weit vom Schloſſe, den klaſſiſchen Boden. Dort iſt der Reiſende noch glücklich zu preiſen, wenn er den Schlingen der kaiſerlich privilegirten Fremdenführer entgeht, deren kühne Schilderungen aus dem Buche der Geſchichte nicht gerade dazu beitragen ſollen, die poetiſche Illuſion zu ſteigern. Dem poetiſch empfindenden Menſchen, der ein ſeinen Begriffen ungefähr entſprechendes Bild von Verſailles erhalten möchte, würde ich daher rathen, einen einſamen Spaziergang durch die ſchattigen Alleen des Parks zu machen. Wenn er dann hinausgeſehen auf die grüne Raſenfläche, „wo die weißen Waſſer plätſchern“, möge er hinaufſchauen nach dem langgeſtreckten Schloß auf ſanfter Anhöhe, zu dem breite Steinrampen hinaufführen, und er wird eine Vorſtellung haben von der Reſidenz des großen

Digitized by Google

Königs, unvollkommen zwar, aber auch ungetrübt durch den Aerger und die Ermüdung, die bei einem Beſuch des Schloſſes ſelbſt mit ſeiner meilenlangen Kunſt nicht ausbleiben können. Die abſtrakten Begriffe der Schule werden ſich hier zu konkreten Gebilden umformen. Seine Phantaſie wird die unvollkommene Skizze zu einem lebensvollen Bilde ergänzen.

Bunte Bänder flattern in der Luft. Luſtige Schaaren durchziehen den Park. Die ſonnigen Raſenflächen und die ſchattigen Taxusalleen bevölkern ſich mit lachenden und gähnenden, langweiligen und amüſanten Geſpenſtern im Koſtüm des achtzehnten Jahrhunderts, und wie ein Béranger'ſcher Refrain klingt durch jede Strophe in dieſem Lied aus alter Zeit das helle Lachen einer Watteau'ſchen Schäferin. — Doch die lebenden Bilder der Phantaſie ſind von noch kürzerer Dauer als jene der modernen Salons. Der Vorhang fällt, der ganze Spuk iſt fort und mein Poet kehrt nach Paris zurück.

Könnte man, durch eine der Nebenpforten in das Innere des Schloſſes gelangend, ſich in die Gemächer Ludwigs XIV. begeben, um ſich dann ſofort wieder in's Freie zu retten, ſo möchte ich noch einen Gang durch die mit ſo großer Sorgfalt reſtaurirten Säle empfehlen. Dieſes verhindern aber leider obrigkeitliche Anordnungen. Wer einmal eingetreten iſt in das Nationalmuſeum, der nehme ſich gehörig zuſammen, denn er muß den bittern Kelch des Kunſtgenuſſes leeren bis auf den letzten Tropfen. Wie lang iſt die Geſchichte Frankreichs, ſeufzt der Wanderer, und wie reich an Heldenthaten! Von dem durch königliche Muskelkraft gewonnenen Siege der Merovinger bis zu den Napoleoniſchen Völkerſchlachten und den Campagnen des zweiten Kaiſerreichs, hier iſt Alles abgebildet, und erſt nachdem man die Hälfte dieſer Herrlichkeiten geſehen, gelangt man in die der hiſtoriſchen Tradition gewidmeten Räume. Der Eindruck, den dieſe im Beſchauer hervorrufen, iſt nur ſchwer genau zu beſtimmen. Ein Andres iſt es, wenn die Räume ſelbſt die hiſtoriſchen Ereigniſſe erzählen, ſo daß man faſt glauben möchte, man wäre ſelber dabei zugegen geweſen, ein Andres, wenn man das hiſtoriſche Inventar eines Zimmers im Baedeker lieſt. Im erſten Fall tritt der Geiſt in eine empfindende, im zweiten in eine kritiſche Thätigkeit, und man beſchränkt ſich lediglich darauf nachzuſehen, ob ſich denn auch Alles ſo verhält, wie es im Reiſehandbuch ſteht. Wem die Ereigniſſe der großen Revolution noch friſch im Gedächtniß ſind, dem erwecken die Höfe und Gemächer, die Fenſter und Gänge die mannigfaltigſten Reminiscenzen. Wir treten in den mächtigen, ſich immer enger zuſammenziehenden Schloßhof und ſehen darin die wüthende Volksmenge von 1789, die Pariſer Proletarier und die Hallendamen; am Fenſter im Fond des Hofes ſtehen der König und die bleiche Königin und aus denſelben heiſeren Kehlen, deren Gekreiſch uns täglich in Paris beleidigt, brüllt der Pöbel „La reine seule".

So enthält das Schlafzimmer des Königs in ſeinem noch vollſtändig erhaltenen Mobiliar gleichſam den Situationsplan eines königlichen Lever's. Die vergoldete Schranke in der Mitte des Saals, das hohe thronartige Bett, die wenigen Stühle, Alles hatte eine beſtimmte Bedeutung in dem ſtarren Programm der damaligen Hofetiquette. In dieſem hiſtoriſchen Schlafzimmer ſpukt es nicht. Die Verſtorbenen haben ſich hier bei Lebzeiten ſo gründlich ennuyirt, daß ſie ſicher um keinen Preis zurückkehren.

Der Eindruck, den dieſe Gemächer hervorrufen, wird alſo weſentlich bedingt durch den Beſchauer und durch deſſen augenblickliche Stimmung, die ſchwerlich eine günſtige ſein kann, nachdem er die langen vorhergegangenen Saalreihen abſolvirt hat, in denen er ſich unwillkürlich ein Velociped wünſcht, um auf dem glatten Parquetboden raſcher vorwärts zu kommen. Außerdem bleibt die Pracht dieſer Säle hinter den von den Meiſten gehegten Erwartungen zurück, oder ſie wirken lediglich durch ihre Dimenſionen. Am intereſſanteſten ſind die Säle, deren Wände mit Inkruſtationen aus farbigem Marmor geſchmückt ſind, als bezeichnend für dieſe Zeit, in welcher der Werth des Materials als Hauptfaktor mit in Rechnung trat.

Digitized by Google

An die inneren Dekorationen dieſer uns ſo nahe liegenden Zeit macht man im Allgemeinen ſehr hohe Anforderungen. Vielleicht durch den modern ausſehenden Bauſtyl verleitet, ſtellt man unwillkürlich einen Vergleich an zwiſchen dieſen Interieurs und unſern eigenen. Am ſtörendſten wirkt dabei die Unvollkommenheit in denjenigen Gegenſtänden des modernen Comforts und Luxus, in denen die neuere Kunſtinduſtrie die größten Fortſchritte gemacht hat. In den Schlöſſern des Mittelalters vermiſſen wir dieſe nicht, weil wir uns bei deren Betrachtung auf einen ganz anderen Standpunkt ſtellen und in ihnen eine Konſequenz zu erblicken glauben, die gewiſſermaßen einer abgeſchloſſenen Civiliſationsepoche entſpricht. Die Renaiſſance Ludwigs XIV. aber hat die Fehler und Schwächen jeder Uebergangsperiode. Sie tritt mit gewiſſen modernen Prätentionen an uns heran, die uns beleidigen.

So wurde z. B. das Glas im Mittelalter bekanntlich nur in kleinen Scheiben fabrizirt. Man mußte ſich dazu bequemen, mit dieſen das Möglichſte zu leiſten, und fügte ſie in einem bleiernen Netzwerk zu allerlei gefälligen Muſtern zuſammen. Durch die weitere Ausſchmückung mit farbigem Glas wurde dieſer Fenſterverſchluß zu einem ſtyliſtiſch vollkommen durchgebildeten durchſichtigen Teppich und die Fenſtereinfaſſung ſelbſt mit dem gothiſchen Maßwerk und den aufſteigenden Stäben war das Geſtell, der Rahmen, in den dieſer Teppich hineingewoben wurde. Mit der Fabrikation der größeren Scheiben aber trat ein neues Prinzip in Kraft, das erſt in neueſter Zeit vollſtändig dominirt. Man ſah ſehr bald den praktiſchen Nutzen der größeren Scheiben ein. Die Schlöſſer hatten ihren feſtungsartigen Charakter verloren, das Leben und Treiben bewegte ſich wieder im Freien, und man wollte die Ausſicht genießen auf die künſtleriſch verſchönerten Gärten. — Man ſuchte alſo nun gewiſſermaßen Staat zu machen mit möglichſt großen Fenſterſcheiben, die für uns aber immer noch gar klein und erbärmlich ſich ausnehmen. Dieſe Bauernſchenkenfenſter ſind die partie honteuse der von Gold und Marmor ſtrotzenden Prachtſäle, und in ähnlicher Weiſe imponiren uns nicht mehr die aus lauter kleinen Scheiben zuſammengeſetzten, in den verſchiedenſten gelbgrünlichen Nüancen ſchillernden Spiegel der großen Galerie. Jedes Kaffee in den Arbeitervierteln, jede Studentenkneipe von Paris überbietet hierin heutzutage den Palaſt des großen Königs. — Aber durch die Fenſter der großen Galerie ſehen wir wieder hinaus auf die Mittelallee des Gartens, auf die dichten Baummaſſen, die regelmäßigen Parterres und die rauſchenden Waſſer. Dieſe Perſpektive feſſelt immer wieder den Blick. Und in der That, was Verſailles zu einem der intereſſanteſten Monumente in der Baugeſchichte macht, das iſt nicht die Architektur des Schloſſes, nicht ſeine mageren Pilaſter und dürftigen Geſimſe und nicht ſeine vergoldeten Säle!

Nicht Manſard, ſondern Le Nôtre iſt eigentlich der Baumeiſter von Verſailles, denn ſie iſt wirklich Architektur geworden, die Gartenkunſt Le Nôtre's und was man dieſen Gärten in der Zeit der darauf folgenden Reaktion zum Vorwurfe gemacht hat, das erſcheint mir grade als ihr höchſter Vorzug. Es iſt heutzutage gang und gäbe, von dieſen Gärten mit einer gewiſſen Geringſchätzung zu ſprechen, und man kommt leicht in Verſuchung, in den Formen ihrer regelmäßigen Anlage das Walten deſſelben abſolutiſtiſch centraliſirenden Prinzips zu erblicken, das in jener Zeit auch im Staate zur Herrſchaft gelangte. Es lag auch gar zu nahe, die nach dem Gutdünken des Hofmarſchallamtes zugeſtutzten Schnauzbärte und aufgeſtülpten Perrücken der Cavaliere mit den geſchorenen Buxbäumen zu vergleichen.

Ich erlaube mir einſtweilen, dieſe ſehr populär gewordene Anſicht für eine wohlklingende, aber gewagte Analogie zu halten, indem ich bedenke, daß man die Buxbäume marterte zu einer Zeit, da die Bärte überhaupt noch verpönt waren, und daß man in unſern Tagen die Bärte reglementsmäßig beſchnitt, während das ſchöne Geſchlecht die Perrücken in einer neuen Form rehabilitirte, ohne daß man deswegen den Buxbäumen irgendwie zu nahe trat. Ich

Digitized by Google

muß alſo auf die Theorie von einem cauſalen Zuſammenhang der gleichzeitig auftretenden Erſcheinungen verzichten und ſehe mich genöthigt, anderswo den Urſprung dieſer Richtung der Gartenkunſt zu ſuchen.

Wenn die Geſchichte der Civiliſation die Geſchichte der Eroberung der Welt durch den Menſchen iſt, ſo iſt die Geſchichte der techniſchen und tektoniſchen Kunſt die ihrer formellen Ueberwindung. In der Geſchichte der Architektur erblicken wir in dieſem Sinne eine fortſchreitende Vervollkommnung. Die todte Materie wird in mineraliſche, vegetabiliſche und thieriſche Formen gebracht, in denen ſie unſern Zwecken freiwillig zu dienen ſcheint, ähnlich wie die Hausthiere, und wir ſehen zugleich, wie jede dieſer Formen bei ihrer Verwendung zu unſern Zwecken eine ideale Umgeſtaltung erfährt, die ſie als einzig durch die beſtimmte Lebenskraft geſchaffen erſcheinen läßt, deren Wirkung ſie veranſchaulichen ſoll. So ſind die Säulen der griechiſchen Baukunſt idealiſirte Pflanzen und die Quader der römiſchen Gewölbe ſind, wie Semper geiſtreich bemerkt, idealiſirte Kriſtalle. — Das Gebäude verläugnet den Baumeiſter, wie das Drama, wie das Bildwerk den Künſtler verläugnet, und ſteht ſelbſtändig da als ein Kind der Mutter Erde, deren Schooß der menſchliche Geiſt mit ſeinem Gedanken befruchtet hat. — Nun ſehen wir, wie dieſes Geſetz, nach dem die Bildner unbewußt arbeiteten, in der ſpäteren Zeit auch die Gartenkunſt beeinflußte. Die Baummaſſen und Blumenbeete des Gartens, der das Gebäude umgab, mußten wie die Glieder des Baues nach einem beſtimmten Geſetze vertheilt ſein, ſo daß ſie als das Erzeugniß derſelben Lebenskraft erſchienen, die das Gebäude ſelbſt hervorgebracht hatte.

Wie die Augen im menſchlichen Körper, ſo eröffnete ſich das Auge des Baues durch die umherliegenden Hemmniſſe hindurch den Blick in die Ferne.

Wir ſehen in dieſer architektoniſchen Anlage der Gärten, welche die Gebäude umgeben und verbinden, eine räumliche Ausdehnung und Arrondirung des Reiches des ſchaffenden Künſtlers, das früher nur aus vereinzelten Enclaven beſtand, im Reiche der Natur. Nicht erſt zur Zeit der italieniſchen Renaiſſance kam eine ſolche Gartenkunſt auf; wir ſehen ſie vielmehr in jeder vorgerückten Civiliſationsepoche. Die alten römiſchen Villen lagen mitten in Gärten mit regelmäßigen Anlagen, mit amphitheatraliſchen, von Bäumen umgebenen Hippodromen und geraden Alleen; ja ſelbſt alle Ausartungen dieſer Gartenkunſt finden wir in den Gärten der ſpäten römiſchen Verfallszeit: die wunderlich verſchlungenen Blumenbeete und die groteske Thierformen darſtellenden Buxbäume.

In der italieniſchen Renaiſſancezeit verſchaffte ſich der Architekt wohl zuerſt durch die nothwendigen Terrainregulirungen Eingang in die Gärten und geſtaltete dieſe nach architektoniſchen Geſetzen. Es iſt nirgends ſo ſchön, wie in den italieniſchen Gärten, der Uebergang hergeſtellt worden von den durch die menſchliche Kunſt gebundenen Formen der Gebäude und Gärten zu den willkürlichen Geſtaltungen von Wald und Feld. In Verſailles veranſchaulicht ein ſchlagendes Beiſpiel die zu ſtrenge Konſequenz und zu weite Ausdehnung, die hier das Prinzip der Geſetzmäßigkeit gewonnen hatte. Die beiden Stallgebäude, die in die ſpitzen Winkel zwiſchen den drei vom Schloßplatz ſtrahlenförmig ausgehenden Landſtraßen hineingelegt ſind, ſind nicht nur im Styl des Schloſſes, ſondern als eine Fortſetzung desſelben behandelt. Es ſcheint, ſie ſollten den Eindruck hervorrufen, als ſei die ganze um's Schloß herum angebaute Stadt ein integrirender Theil deſſelben. Dieſe Stallgebäude ſpielen ungefähr die Rolle eines „etcetera“ oder „Fortſetzung folgt“.

Aber nicht nur die Erde, auch die beiden anderen Elemente mußten ſich dem Willen des Meiſters fügen, und Feuer und Waſſer mußten mit eintreten in den Dienſt des Menſchen. Der immer geiſtreiche Schopenhauer, der aber die Künſte gar zu äußerlich auffaßte, dachte ſich dieſe als die bloße Veranſchaulichung des Gravitätsgeſetzes in Beziehung auf feſte Kör-

Digitized by Google

per und er dachte ſich eine zweite gleichberechtigte Kunſt, die Waſſerkunſt, welche die Wirkung der Schwerkraft auf Flüſſigkeiten veranſchaulichen ſollte. Ich weiß mich nicht genau zu erinnern, ob er die Pyrotechnik als dritte in dieſe Klaſſe der Schwerkraftskünſte aufnahm, jedenfalls aber wäre er damit nur konſequent geweſen. Leidet nun dieſe Theorie an dem Fehler, daß ſie der Kunſt eine didaktiſche Abſicht unterſchiebt, ſo iſt ſie doch inſofern vollſtändig richtig, als die Form jeder dieſer organiſchen Schöpfungen des Menſchen durch das immanente Geſetz der zu Hülfe gezogenen Naturkraft bedingt werden wird. Durch die Anwendung dieſes Prinzips auf die Architektur könnte man vielleicht eine eigene Philoſophie der Baukunſt begründen; auf ſeiner Anwendung auf das im Dienſte des Menſchen ſtehende Pflanzenreich, das Waſſer und das Feuer, beruhen die Künſte, die dieſen Stoffen eine Form geben.

Wir finden in der Natur weder die normale Pflanze, noch den normalen Waſſerſtrahl, noch die normale Flamme. Der Waldbach, der von ſeiner Quelle den unregelmäßig geſtalteten Bergabhang hinabfließt, wird von ſeiner Bahn in's Thal durch tauſend Hinderniſſe abgelenkt. Dieſe Zufälligkeiten der Natur, dieſe Unberechenbarkeit der natürlichen Formen, machen gerade das aus, was wir das Maleriſche nennen. Wie aber in der Wiſſenſchaft das Reich des Zufalls immer mehr zuſammenſchrumpft, ſo auch in der Kunſt. Am anſchaulichſten ſieht man dies in den Künſten, die ich die ſchaffenden nennen möchte. Hier darf nichts mehr zufällig ſein. Die normale Form exiſtirt zwar nur im Begriff, aber jede Abweichung von dieſer im Begriff vorhandenen Normalform muß durch etwas Anſchauliches motivirt werden. So ſind die Kaskaden des Gartens durch die ſichtbaren, geſetzmäßig aufgebauten Stufen motivirt und die Strahlenbüſchel des Brunnens durch den architektoniſchen Aufbau der Fontaine. Was nun das Beſchneiden und Zuſtutzen der Pflanzen betrifft, ſo muß man bedenken, daß die willkürlich geſtaltete Silhouette der Waldbäume wiederum das Reſultat der tauſenderlei Zufälligkeiten von Wind und Wetter, Luft- und Bodengeſtaltung iſt und daß ein unter ganz normalen Bedingungen gewachſener Baum auch eine vollkommen geſetzmäßige Geſtalt zeigen würde. Die gerade Linie und der Kreis, die in der Natur nicht vorkommen, ſind die formalen Ideale des Mineral- und Pflanzenreichs. Ich kann mir alſo ſehr wohl eine vollkommen rationelle und künſtleriſche Beſchneidung der Bäume denken, die ihre Form als die nothwendige Konſequenz von ſichtbaren Urſachen erſcheinen ließe.

Wie wir unſere eignen Muskeln gebrauchen lernen, ohne die Geſetze der Mechanik zu kennen, ſo müſſen nun dieſe äſthetiſchen Geſetze, die nur durch eine transſcendentale Betrachtung vollſtändig zu begründen ſind, den Meiſtern der Architektur in anſchaulicher Form vorgeſchwebt haben, und die Terraſſen und Rampen und dichten Baummaſſen, die ſteinernen Becken und ſprudelnden Waſſer von Verſailles ſind der anſchauliche Ausdruck der durch den Geiſt des Menſchen gegangenen Naturkräfte.

Es iſt hier nicht meine Aufgabe, nach den weltgeſchichtlichen Urſachen zu forſchen, die den Verfall der ganzen Renaiſſancekunſt herbeiführten, das Kunſtwerk zerſtörten und nur das Kunſtſtück übrig ließen. Aber wir ſehen in jeder großen Kunſtepoche dieſelbe Erſcheinung. Ganz analog iſt die Herrſchaft des Handwerks in der ſpätgothiſchen Baukunſt, und die Virtuoſität des Meißels erzeugte ebenſo geſchmackloſe Schöpfungen wie die Virtuoſität der Scheere.

Das landſchaftlich maleriſche Prinzip beherrſcht gegenwärtig die höhere Gartenkunſt, und ich müßte mich ſehr irren, wenn nicht dieſes Prinzip eine bedeutende und wenig heilſame Rückwirkung auf die Baukunſt ſelbſt ausgeübt hätte. Wer die um allen Preis maleriſch-ſein-wollenden engliſchen Landhäuſer betrachtet, dem muß es auffallen, daß hier die Architektur des Hauſes nach dem Charakter der Umgebung geſtimmt werden mußte, ein Prinzip, das

Digitized by Google

nur richtig iſt bei denjenigen Bauten, die gewiſſermaßen als Vorpoſten menſchlicher Civiliſation in der Wildniß das Ringen mit den Naturkräften veranſchaulichen ſollen.

Ob man es wohl noch lange geſchmackvoll finden wird, ein architektoniſches Kunſtwerk mitten in eine fingirte und von der Gartenkultur beleckte Wildniß hineinzuſtellen?

Ernſt Ihne.

Meiſterwerke der Kaſſeler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.*)

II. Die Baderſtube, von D. Teniers.

Eine Baderſtube — das iſt ſo recht ein Motiv, wie es der Kunſtliebhaber vom jüngeren Teniers verlangt; ebenſo wie etwa von Terborch eine Dame im Atlaskleide, von A. van der Neer eine Mondſcheinlandſchaft, von J. Jordaens ein Bohnenfeſt, von Denner den durchfurchten Kopf einer Alten. So ſehr auch manche dieſer Liebhabermarotten eines tieferen äſthetiſchen Grundes entbehren, hier ſcheint mir die Vorliebe für das Sujet durchaus nicht unberechtigt. Denn hier iſt — ähnlich wie in ſeinen „Laboratorien" und „Hexenküchen", — dem Meiſter Gelegenheit gegeben, die zahlloſen Gegenſtände, welche die Winkel bedecken und die weiten Räumlichkeiten ausfüllen: alle die Inſtrumente, die Töpfe, die Flaſchen, welche die unfehlbaren Mixturen eines ſolchen Univerſalkünſtlers enthalten, — dieſes Chaos von maleriſcher Unordnung maleriſch zu ordnen, mit leichtem touchenden Pinſel hinzuſchreiben, und doch das Ganze den Perſonen unterzuordnen, es nur als Hintergrund der Handlung erſchei-

*) Da ſich im Nachlaſſe O. Mündler's kein fertiges Manuſkript der weiteren Texte zu dieſen Radirungen vorfindet, haben mehrere unſerer geehrten Mitarbeiter die Freundlichkeit gehabt, ſich zur Abfaſſung derſelben bereit zu erklären. Die Veröffentlichung der Blätter kann demnach in der früher beſtimmten Zeitfolge zugeſagt werden. A. d. Red.

Digitized by Google

nen zu laſſen. Mit welcher Meiſterſchaft Teniers dies zu vereinigen weiß, davon kann kein Werk deſſelben einen beſſeren Beweis ablegen als das Bild der Kaſſeler Galerie, welches hier dem Leſer in Unger's Radirung vorliegt. Die Räumlichkeiten eines Antwerpener Baders und die Scenen, welche ſich in denſelben abſpielen, ſind gleich lebendig wiedergegeben. Im Vordergrunde iſt „die große Medezin" ſelbſt beſchäftigt, mit der nöthigen Würde auf die Wunde am Fuße eines Alten, den der Schuh drückte, Balſam zu träufeln, um dann eine Kompreſſe aufzulegen, welche wir einen jungen Gehilfen am Tiſche bereiten ſehen, der durch ſeinen naiſeweiſen Blick den Beſchauer auf ſeine bedeutende Mitwirkung an der Operation aufmerkſam zu machen ſucht. Hinter dem alten Bauern ſteht ſein braves Weib, das aufmerkſam und voll Mitgefühl mit den Schmerzen ihres Mannes zuſchaut, ohne jedoch, wie der Korb an ihrem Arme beweiſt, darüber die Sorge für die Küche, den Gang auf den Markt zu vergeſſen. Im Hintergrunde des Raumes, der kaum den Namen eines Zimmers verdient, iſt ein anderer Gehilfe beſchäftigt, an ſeinem geduldigen Opfer Studien im Raſiren zu machen; einige Bauern ſtehen oder ſitzen daneben, um ſich gleichfalls für den kommenden Feſttag unkenntlich machen zu laſſen. Unter den zahlreichen Gegenſtänden, dem Handwerkszeug des Baders, entdecken wir auch eine Eule, die als Symbol der Gelehrſamkeit unſeres ausübenden Künſtlers, als Lockvogel nicht fehlen darf.

Wie in dem vorliegenden Bilde, ſo finden wir überhaupt in den Werken des Meiſters die Vorwürfe aus dem Leben und Treiben des Volkes entnommen: die heiteren mannigfachen Seiten deſſelben, aber auch ſeine Thorheiten und Auswüchſe ſchildert er in immer neuer, niemals ermüdender Weiſe. Die objektive Darſtellung des Volkslebens ohne höheren dramatiſchen Gehalt, ohne tieferes Gefühl, ohne ſarkaſtiſchen Humor iſt der Triumph von Teniers' Kunſt. Durch dieſe ſeine Unpartheilichkeit, durch ſeine Objektivität unterſcheidet er ſich von den großen holländiſchen Meiſtern dieſes ſogenannten niederen Genres, aber gerade dadurch zugleich ſteht er auf gleicher Höhe mit denſelben. Ein A. Brouwer hat vor ihm die Lebendigkeit ſeiner Schilderung, die dramatiſche Bewegtheit ſeiner Kompoſition voraus; A. Oſtade übertrifft ihn durch ſeine humoriſtiſche und zugleich ſo gemüthvolle Auffaſſung, J. Steen durch ſeine feine Satire. Aber ein ſo vielſeitiges und gerade durch jene gewiſſe Theilnahmloſigkeit ſo unverfälſchtes Bild des Volkslebens in den Niederlanden, wie es Teniers giebt, finden wir ſelbſt bei jenen Meiſtern nicht, finden wir überhaupt bei keinem anderen Meiſter alter oder neuerer Zeit. Kein Wunder daher, wenn wir auf der bekannten Auktion der Sammlung Deleſſert im vorigen Jahre ein Bild des Teniers mit 156,000 Fr., d. i. 6000 Fr. höher als Raffael's berühmte „Madonna aus dem Hauſe Orleans" verſteigern ſahen!

Und doch ſtand jenes Bild bei Deleſſert der Baderſtube in Kaſſel nicht gleich; denn mit dem Intereſſe der Kompoſition verbindet ſich hier eine ſolche Freiheit und Leichtigkeit des Machwerks, eine ſolche Feinheit der Färbung, daß unſer Bild — zumal in ſeinem Zuſtande makelloſer Erhaltung — eine Perle unter den zahlreichen Werken des Meiſters genannt zu werden verdient.

W. Bode.

Digitized by Google

Das Grabmal in der toskanischen Frührenaissance.

Von Valentin Teirich.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Architektonische Umrahmung.

Die bis jetzt besprochenen Theile des Grabmales sind im Allgemeinen die wesentlichsten. Die Basis und der darauf befindliche Sarkophag, den die Bahre mit dem Todten überragt, haben wir trotz der vorkommenden Ausnahmen als typisch für den toskanischen Grabstil der Frührenaissance erkannt, und es ist nunmehr noch die architektonische Gliederung seiner Umfassung und Einrahmung zu charakterisiren.

Schon Eingangs wurde die Anordnung der Nischen, die von Pilastern umgeben und getrennt werden, als eine für das Grabmal allgemein beliebte bezeichnet. Der halbkreisförmige Abschluß derselben ist der besten Zeit der florentiner Renaissance eigen und erst in einer späteren Periode weicht diese dem geraden horizontalen Abschlusse einer doktrinär gewordenen Stylrichtung, während die venezianische Kunst sich, wie am Vendramin-Denkmale, gleich vom Beginn an der wagerechten Ueberdeckung bedient, obwohl nach dem Vorbilde der Marcuskirche Kirchenfaçaden und Thüren gern mit runden Lünetten versehen werden. Dagegen bedeckt auch die toskanische Frührenaissance stets die rechtwinklige Thüröffnung mit einem hochgewölbten Bogen, den sie mit einer Muschel oder Skulpturen ausfüllt. Das Altoviti-Monument von Rovezzano ist für Toskana ein seltenes Beispiel früher Anwendung eines starken horizontalen Gebälkes als Abschluß, dem aber noch weitaus seltener, und dann nur in der späteren Zeit geradlinige Giebel substituirt werden, wie dies bei Francesco da San Gallo im Kloster von San Lorenzo zu sehen ist.

Während beim ersten Beginne der Renaissance die Säulen stets glatt bis zum Kapitäle gehalten sind, werden die Pilaster immer mit Kannelirungen, oft auch mit reizend komponirtem Rankenwerk geziert. Mino kuppelte sogar zwei kannelirte Pilaster, ersetzte aber in nicht eben sehr glücklicher Weise die meist trefflich ornamentirten Kapitäle durch einen Konsolenaufbau. Fehlen die Pilaster ganz, so sind sie durch eine reich profilirte Einfassung der Nische vertreten, die vom Fußboden aufsteigt und ohne Unterbrechung sich dem Rund des Abschlusses anschmiegt. Am Schlusse des Bogens vereinigt dann eine Konsole die beiden Seiten der Profilirung. Am Mediceer-Sarkophage Verrocchio's ist dies in reicher, an dem Grabmale Strozzi in einfacherer Weise durchgeführt.

Das Hauptgesimse ist vielfältig gegliedert, der Fries meist mit einem Palmettenornament geziert (Abbildg. S. 267), seltener durch ein horizontal gestrecktes Rankenwerk, wie an den venezianischen Arbeiten, oder einfach kannelirt. Das Halbrund über dem Hauptgesimse ist

Digitized by Google

Grabmal des Cardinals von Portugal.

Gezeichnet von Valentin Teirich.

eitſchr. f. bild. Kunſt. 1870

Verlag von E. A. Seemann

Druck von C. Grumbach in Leipzig

fast immer eine reich verzierte Lünette, in der sich ein Medaillon, meist mit der Madonna, befindet, das oft sehr prächtig durch Fruchtgewinde und Engelsköpfe, wie bei Rosellino und B. da Majano, umrahmt wird.

Die Rückwand der Nische ist naturgemäß nur ganz einfach durch drei oder vier Profile untertheilt; denn sie soll ja als ruhiger Hintergrund wirken, von dem sich der Sarkophag in scharfen Konturen recht präcise lostrennt; weßhalb auch die Anwendung farbiger Marmorplatten, die in die Rückwand eingelassen wurden, sehr häufig vorkommt. Der weiße Stein des Grabmonumentes selbst hebt sich trefflich davon ab. Auch an den Nischen der Kanzel von S. Croce ist dieses Princip gewahrt, und Verrocchio weicht nur zum Schaden des Totaleindruckes hiervon theilweise ab, wenn er die Hinterwand als Bronzegeflecht bildet, das sich am Sarkophage wiederholt. Die Gewohnheit der Venezianer, die Nischen perspektivisch zu dekoriren, fand in Florenz weniger Nachahmung als in Siena, wo Urbano da Cortona in San Francesco die Rückwand, an welcher der Todte liegt, architektonisch-perspektivisch behandelt. F. da Simone, Robbia, Mino bringen an der Rückwand Figuren an. Von ganz besonderem Reize sind in einzelnen Fällen die Umrahmungen der Madonnenbilder, und hier ist es namentlich L. della Robbia, der mit dem unscheinbaren Materiale der Terracotta herrliche Effekte zu erzielen weiß. Naive Holdseligkeit und Milde sind der Gesichtsausdruck seiner Madonnen, die manchmal polychromisch behandelt sind; und in voller Farbenpracht prangen die umgebenden Fruchtgewinde, wie dies an so vielen schönen Beispielen der florentiner Meisterwerke ersichtlich ist. Wird, wie am Strozzi-Monument in S. Maria novella, die Nische ohne Pilaster gebildet, trennt also kein horizontales Hauptgesims die Rückwand, so wird diese auch zusammenhängend und einheitlich dekorirt. B. da Majano setzt seine Madonna in die Mitte des Feldes und ordnet rechts und links schwebende Engel an, die in ihrer graziösen Schönheit lebhaft an Ghiberti erinnern. Der Mangel einer streng architektonischen Komposition kennzeichnet auch hier den Meister als eifrigen Anhänger seiner Richtung. Aehnliches findet sich am Marzuppini-Monument, an dem Brunnen Luca della Robbia's und am Noceto-Grabmale, wo, wie schon erwähnt, Reliefportraits die Zwickel füllen, welche übrigens in einzelnen Fällen auch leer bleiben. Eine einfache Muschel ersetzt oft alle Dekoration des Bogenfeldes oder dient, wie bei Donatello, als Hintergrund für das Madonnenbild.

Bekrönung.

In der Bekrönung des ganzen Baues spielte die Phantasie des Künstlers mit den mannigfaltigsten Motiven, unter denen die aus der Antike stammenden, wie z. B. Akroterien, nur selten vorkommen; man bedient sich deren weit lieber an Thüren, Brunnen ꝛc. bei einfacheren Lösungen.

Am Marzuppini-Monument endigt das Grabmal mit einer Vase, von der Festons ausgehen. Engelgestalten von ziemlich kräftiger Bildung tragen dieselben und lassen die Kranzenden tief auf beiden Seiten heruntersinken. In ähnlicher Weise halten oft auch Engel einen Vorhang, der rechts und links vom Bogen an der Mauer befestigt ist. Als beliebtes Motiv endlich gelten Putten, die Fruchtkränze halten, welche das Wappen des Todten umfassen, eine Anordnung, die auch am Sarkophage selbst getroffen wird. An einem Werke Civitale's stehen am Gesimse Putten ohne besondere Aktion, während seltener sonstige Figuren, wie an Mino's Grabmalen, auf dasselbe gestellt sind.

Material.

Der eigenthümliche Reiz der Komposition, der den Werken toskanischer Frührenaissance eigen ist und dem ein unbefangener Blick sich nie und nimmer entziehen kann, wird noch

Digitized by Google

erhöht durch das herrliche Material, das dem ausführenden Künstler zu Gebote stand und das namentlich in der Detaildurchbildung des zartesten Ornamentes so weit zu gehen erlaubte, wie es der Gedanke des Meisters erheischte. Der zart ausgeglichene Ton des Materiales ist wirklich eine der Hauptquellen der Harmonie, die jene Kunstwerke umgiebt, und welche die Länge der Zeit bis jetzt nur erhöhte, indem sie dem durchscheinenden weißen Marmor jenen goldigen Ton verlieh, der gegenwärtig so charakteristisch für die Werke des Quattrocento ist. Der kalte, trockene Sandstein wurde nie zu ähnlichen Prachtwerken verwendet, wie man ihn denn überhaupt nur ausnahmsweise bei rein dekorativen Arbeiten benützte, und jedes der uns erhaltenen Werke bestätigt nur, daß die Künstler dieser Epoche den Werth ihres köstlichen Materiales nicht unterschätzten, welches auch die feinste Ranke ihrer Ornamente wirkungsvoll zur Ansicht brachte. Aber auch farbige Marmorarten, wie Verde antico, ferner Porphyr ꝛc., werden nach dem schon Gesagten zur Dekoration herangezogen, wogegen die musivische Arbeit, obgleich auch von dieser Art einige Prachtstücke, wie z. B. die Façade der Kirche von S. Maria novella, erhalten sind, seltener als im Mittelalter zu finden ist. — Grund der Vernachlässigung dieser Technik mag wohl sein, daß jene Zeit ihre Kirchenfaçade größtentheils unfertig ließ, also auch die Gelegenheit zu deren Mosaicirung fehlte. Eines der seltensten Beispiele dieser Dekorationsweise bietet die Grabkapelle in S. Miniato, die völlig im Einklange mit der Façade des ganzen Gebäudes und der Arbeiten im Innern steht (Abbildg.). Dabei macht sich in der Verwendung der farbigen Marmors dort ziemliche Willkür geltend; meist füllen regelmäßige geometrische Figuren die Basis des Sarkophages, und es ist in der Rückwand der Nische ziemlich unmotivirt eine farbige Tafel eingesetzt, die aus verschiedenen Steingattungen, wie Achaten ꝛc., besteht. Unstreitig ist es bei dieser Dekorationsweise leicht, in eine Art Spielerei mit Form und Farbe zu gerathen, die wohl auch dazu beiträgt, den Mangel der italienischen Gothik an organischer Durchbildung zu erklären, da sie gar oft zu diesem Mittel der Flächendekoration greift. Am Sassetti-Monumente ist dagegen nur schwarzer Marmor zur Dekoration der Basis verwendet.

Die Anwendung des Bronzegusses zu dekorativen Arbeiten, obwohl derselbe in seiner Technik weit ausgebildet und hochberühmt durch Meisterwerke war, wie die Pforten des Baptisteriums, ist an den Grabmalen der Florentiner eine verhältnißmäßig seltene zu nennen. Immer fanden sie im Marmor ein passenderes, würdigeres Material, immer zeigte es sich, daß in ihm lebensvollere, schöner modellirte Werke zu schaffen seien, die mit dem ganzen Reize der Unmittelbarkeit ihres Entstehens ausgestattet sind. Selbst Bronzekandelaber sind aus jener Zeit nur wenige erhalten, und die Bronzebasis des Desiderio da Settignano in den Uffizj gehört mit zu der nicht häufigen Anwendung dieser Technik bei Werken mehr architektonischen Charakters.

Digitized by Google

Donatello kombinirt am Grabmale in S. Giovanni zu Florenz Erz und Marmor, indem er den Sarkophag mit dem Todten aus Metall herstellt. Verrocchio begnügt sich, Bronzegeflecht als Verzierung auf rothen Marmor zu legen, und B. da Majano fügt nur eine Schrifttafel aus Bronze in den Sarkophag von S. Bartolo. Pollajuolo, der Bernini des Cinquecento, verallgemeinert später freilich die Anwendung des Bronzegusses, indem er den Sarkophag Sixtus' IV. in der Sakramentskapelle daraus herstellt, der mit den Figuren der Tugenden und freien Künste geschmückt ist. Am Grabmal Innocenz' VIII. sind gleichfalls Statuen aus Erz gegossen. Luca della Robbia endlich fügt ein neues Material in die Reihe der bis dahin gebrauchten. Durchaus originell in seiner Dekorationsweise wendet er die Terracotta schon an einem seiner frühesten Werke, dem Grabe Benozzo Federighi's in S. Francesco di Paolo bei Florenz, an. Schon in der Gesammtanordnung unterscheidet er sich von seinen Vorgängern. Statt des Nischengrabes wählt er eine viereckige Umrahmung von prächtig in der Farbe gehaltenen Bouquets aus gebranntem Thon, welche den Marmorsarkophag des Todten umschließt.

Den Hintergrund bildet er durch drei Basreliefs: Christus, Maria und Johannes. Wie Robbia regelrechte Grabnischen behandelt hätte, zeigt der schöne Brunnen in der Sakristei von S. Maria novella. Ein kräftig-schön kolorirter Feston schließt sich dort an den Bogen, der Fries ist blau, die Pilaster sind äußerst zart ornamentirt, dabei freilich zu direkt aus dem Marmor in das weit stumpfere Material übersetzt. Die Anbetung der Madonna ziert die Lünette, über der als Bekrönung reizende Putten als Festonhalter angeordnet sind.

Bildlicher Schmuck.

In jener Zeit eines allgemein regen Kunstlebens, in der man die Antike wieder in ihre Rechte einzusetzen begann, wo Sprache, Sitten und Kultur des Alterthums eifrig studirt und nachgeahmt wurden, wo Männer wie Donatello und Brunelleschi die ehrwürdigen Ruinen des alten Roms mit dem Maßstabe in der Hand durchwanderten, und der langsame Umwandlungsprozeß, welcher schon Jahrhunderte vorher durch Niccolo Pisano angestrebt war, mit einem Male zum gewaltigen Durchbruche kam, da konnte auch der bildliche Schmuck nicht in jenem eminenten Sinne christlich sein, wie er es im Mittelalter gewesen. Beschränkte Engherzigkeit allein kann schmerzlich davon betroffen werden, wenn ein Donatello und Andrea Sansovino ihre Arbeiten noch etwas unvermittelt neben das Christenthum setzen oder wenn man an den Geräthen und Monumenten der Kirche heidnische Attribute verwendet sieht. Ja, gerade für den unbefangen Denkenden wird die Naivetät und Ueberzeugungstreue, mit der dies geschah, nur den Reiz dieser Kunstwerke erhöhen, der jede nüchterne Kritik verstummen macht. Schon im 13. Jahrhundert, als Pisano die Kanzel im Baptisterium von Pisa mit Figuren füllte, deren antike Vorbilder man nicht weit davon im Camposanto finden konnte, war der erste reformatorische Schritt in der neuen Richtung geschehen. Allzuweit geht freilich hierin Filarete, der an den Pforten von St. Peter in Rom Leda mit dem Schwan und ähnliche mythologische Scenen darstellte; aber solche Vorbilder blieben eben ohne Nachahmer, und gerade die hier behandelten Kunstwerke sind ganz frei von diesem sichtlich auffälligen Vermengen der antiken und christlichen Anschauungsweise, die jetzt freilich eine andere geworden ist als in den Zeiten des Mittelalters. Das Hauptgewicht der christlichen Darstellungsweise wird in der Epoche der Renaissance auf den Hinweis auf das ewige Leben gelegt, das in der Darstellung der Madonna zum lieblichsten Ausdrucke gelangt, weßhalb diese auch für die Grabmonumente typisch geworden ist. Der Gedanke, die jungfräuliche Gottesmutter als Fürsprecherin des Todten am Thron des

Digitized by Google

ewigen Richters darzustellen, ist gewiß ein echt christlicher und tröstlicher. Die Darstellung der Madonna mit dem Kinde wurde damit jener Zeit so sympathisch, daß sie die Hauptaufgabe aller bildenden Künste war und lange Zeit fast ausschließlich blieb. Beinahe immer stellen sie die Florentiner Bildhauer als Brustbild dar, in ein Rund komponirt; bald hält sie das segnende Jesukindlein auf den Knieen, bald liegt es vor ihr und sie betet es an.

Die schönsten Intentionen haben die Meister der Frührenaissance in diesen Darstellungen verwirklicht, und besonders herrlich sind auf diesem, wenn auch beschränkten, Gebiete die Leistungen eines A. Rosellino, Mino und Robbia, welch' letzterer ganz speziell durch eine rührende Innigkeit des Gefühles sich in der Behandlung dieses Motives auszeichnet. Freilich kann nicht geleugnet werden, daß durch den typisch gewordenen Gesichtsausdruck die Wirkung seiner Arbeiten um etwas abgeschwächt wird, während andererseits ein schüchtern-naiver Reiz ihnen spezifisch eigen ist, was namentlich von jener Epoche gilt, die dem Höhepunkte der Kunst gerade vorangeht. Was hier von der Bildhauerei gesagt ist, gilt im gleichen Maße von der Malerei der toskanischen Schule. — Bei den Anhängern Ghiberti's, zu denen z. B. Rosellino zählt, trifft man den Hintergrund des Medaillons auch perspectivisch behandelt, was freilich als ein großer Mißgriff bezeichnet werden muß. Zu beiden Seiten der Madonna finden in der Lünette oft anbetende Engel oder Engelsköpfchen Platz, jugendliche, nach Art des Mittelalters ganz bekleidete Gestalten, die ganz besonders in den Werken della Robbia's, auf blauen Grund gestellt, den Raum sehr schön ausfüllen. Fehlt das Medaillon in der Lunette, so sind oft Madonna und Engel frei hinein komponirt. Nie aber trifft man dort mehr als drei Personen außer dem Jesukinde, im Gegensatze zu den venezianischen Gräbern, wo eine figurenreiche Gruppe, die stets den Verstorbenen, gewöhnlich in knieender Stellung vor der thronenden Maria, umgeben von Heiligen still vor sich hinbetend enthält, den Raum ausfüllt. Das Fehlen der Madonna an einem Grabmale florentinischer Renaissance zählt besonders in der ersten Zeit zu den Ausnahmen, ebenso selten sind andere christliche Darstellungen mit hereingezogen.

Eine Hauptrolle in der Verkörperung der christlichen Idee spielen die Engelgestalten, die z. B. Ghiberti so schön an seiner Arca S. Zanobi durchgebildet hat, wo je drei auf beiden Seiten in weiten faltigen Gewändern schwebend einen Kranz halten. Benedetto da Majano, der, obgleich nicht geradezu ein Schüler Ghiberti's zu nennen, doch sehr von ihm beeinflußt ist, bringt solche die Madonna anbetenden Engelgestalten am Strozzi-Monumente an. An dem der Beata Villana halten sie Vorhang und Spruchband, darüber wird eine Krone mit Strahlenkranz von zwei Händen getragen. Civitale, ein Künstler, dessen Werke sich in mancher Hinsicht von denen seiner Zeitgenossen unterscheiden, und die daher auf einen ganz exceptionellen künstlerischen Geist schließen lassen, hat die anbetenden Engel in schöner Weise, tief inbrünstig bewegt, darzustellen gewußt, wie er denn überhaupt in seinen späteren Werken eine große dramatische Auffassungsgabe bekundet.

Sehr malerisch behandelte Rosellino das ganze Grabmal der Kapelle des Kardinals von Portugal (Abbildg.), die auch sonst noch so manches Bemerkenswerthe in Marmorarbeiten, einen Altar, Bischofsstuhl ꝛc., enthält. Seine Engel haben Krone und Lilien als Symbol der Jungfräulichkeit in Händen und stehen in etwas theatralischer Weise, die unwillkürlich an den Barockstyl mahnt, auf der Gesimskante. Die Ausführung der Details ist dann freilich mit dem edelsten Schönheitsgefühle durchgeführt. Der Ruf, den dieses Werk sogleich nach seiner Entstehung erlangte, war ein weit verbreiteter und bewog sogar den Herzog von Amalfi, für Monte Oliveto in Neapel eine Wiederholung dieses Grabmales vom Künstler zu verlangen, die derselbe mit Hinzufügung eines Reliefs der Auferstehung Christi auch ausführte.

Digitized by Google

Unter den sonstigen figürlichen Darstellungen ist die des Gottvater an dem Grabmale Aragazzi von Donatello zu erwähnen. Dieses schöne Relief, einer der wenigen Theile, welche von diesem berühmten Werke erhalten sind, ist jetzt in der Kirche von Montepulciano in eine Wand eingemauert, erlitt bei einem Neubau jedoch leider eine bedauerliche Beschädigung. Michelozzo war auch hier, wie so oft, der Mitarbeiter des Künstlers.

Ein weiteres Motiv zur figürlichen Dekoration gaben die freien Künste, dann die drei göttlichen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, sowie die sieben theologischen Tugenden ab. Der erste Bildhauer der Renaissance hat noch viel aus dem mittelalterlichen Formenwesen in seine Figuren und Ornamente mit herübergenommen; am Grabmale Bentivoglio in der Kirche S. Giacomo maggiore zu Bologna bringt er außer den Statuen von S. Peter und Paul auch die Figuren der Klugheit und Mäßigung, Stärke und Treue an, die in ähnlicher Weise am zerstörten Aragazzi-Monument zu sehen sind, wo die Stärke eine Säule trägt. Von den übrigen Figuren ist leider nur die Treue noch erhalten. Dieselben Tugenden, in Nischen stehend, sind an dem Grabmale Johann's XXIII. von Donatello zu sehen, worunter die Treue der Hand Michelozzo's zugeschrieben wird, und im Dossale des schon mehrfach erwähnten Bartolo-Altars, einem Werke B. da Majano's.

Am Grabmale des Grafen Ugone, († 1006), des Stifters der Badia und vieler anderer Klöster, ist die Barmherzigkeit als Frau symbolisirt. Sie trägt ein Kind auf dem Arm und zieht ein zweites zu sich herauf. Lang und etwas hager, wie alle Arbeiten Mino's, ist auch diese Gestalt, und die gleiche Bemerkung gilt von der Figur der Gerechtigkeit, womit Mino das Monument Bernardo Giugni's in derselben Kirche schmückte. Giugni war Gonfaloniere di Giustizia der Republik, die Wahl jener symbolisirenden Gestalt daher nahe gelegt, die der Künstler auf einer kleinen Konsole an die Rückwand oberhalb des Sarkophags stellte.

Bemerkenswerth ist es, daß die Künstler dieser Zeit die Allegorien nie mißbrauchten, wie es später gar nicht selten und namentlich an den venezianischen und römischen Gräbern von Kriegern und Gelehrten geschah, wo dann auch der Tod in seiner ganzen Scheußlichkeit oft genug illustrirt wurde. Ueberhaupt ist die Darstellung des Todes in der Frührenaissance selten, und wo sie erscheint, ist sie im Geiste der Antike gegeben. Ein Jüngling oder Genius mit gesenkter Fackel steht am Ende der Bahre; höchstens deutet ein Todtenkopf, wie an der Basis des Grabmales Portugallo, auf das Schreckliche in dem Gedanken an den Tod, der bei Rovezzano insofern noch etwas prononcirter erscheint, als dieser Künstler zwei Todtenköpfe, mit Bändern umschlungen, in starkem Relief ausführte. An einer anderen Arbeit desselben Meisters sind in die Archivolten kleine Todtenköpfe mit gekreuzten Gebeinen als Ornament eingefügt. Das Symbol der Zeit, eine geflügelte Scheibe oder Muschel, wird häufig zwischen Sarkophag und Basis angebracht und in farbigem Marmor ausgeführt.

Antike Motive wurden, wie schon erwähnt, fast nie in den Arbeiten des 15. Jahrhunderts tendenziös verwendet, was später häufig geschah. Das Sassetti-Monument bildet eine vereinzelte Ausnahme, während später Montorsoli und Santa Croce am Grabmale Sanazzaro in Neapel nicht nur Nymphen und Satyrn anbrachten, um den arkadischen Dichter zu feiern, sondern auch die Statue des Apollo und der Minerva zum Schmucke des Werkes benützten.

Erzählende Reliefs.

Die große Bedeutung, welche das Mittelalter dem erzählenden Relief beilegt, die häufige, ja ausnahmslose Verwendung desselben in jener Epoche geht in der Zeit der Renaissance

Digitized by Google

zum großen Theil verloren. Nur an sehr großen, hervorragenden Denkmalen, an Heiligengräbern z. B., ist eine Reihe solcher erzählender Reliefs eingeschaltet, die jedoch leider oft der Zerstörung anheimgefallen sind. So ist von Ghiberti, dem Hauptmeister des erzählenden Reliefs, nur ein einziges, das am Bronze-Sarkophage des heiligen Zenobius (1440), auf unsere Zeit gekommen. Der Sarkophag hat die Gestalt eines länglichen Parallelepipeds, dessen Seiten damit bedeckt sind. Die eine Langseite stellt die Wiedererweckung eines Kindes durch den Heiligen dar, welches nebst seiner Mutter zum Mittelpunkt und Vordergrund wird. Die Umgebung bildet die Masse des staunenden Volkes, das in einer trefflichen Weise in flachem, vielfach abgestuftem Relief gegeben ist, wie es nur Ghiberti gelingen konnte. An den Schmalseiten finden ähnliche Todtenerweckungen Platz, während die zweite Langseite von den schon früher besprochenen Engelgestalten eingenommen wird. Das größte Werk Donatello's, das Monument Aragazzi in Montepulciano, ist leider zerstört; doch sind viele ehemals daran befindliche erzählende Reliefs, wie die Bilder der Familie Aragazzi mit Madonnen, Mönchen ꝛc., erhalten. Ein gleiches Schicksal erfuhr Gualberti's Monument von Rovezzano. Bei der Belagerung von Florenz 1540 zerstört, konnten nur fünf und zwar sehr verstümmelte Reliefs gerettet werden, die aber trotzdem heute noch eine Zierde der Sammlung der Uffizien bilden. Leider hat uns die Ungunst der Verhältnisse von den vielen Statuetten, die es enthielt, keine einzige erhalten. Gehört dieses Werk auch der späteren Periode an, deren charakteristisches Merkmal ein hohes Relief ist, so ging doch damit ein großer Schatz verloren.

Nicht besser erging es dem Grabmale, das Francesco Tornabuoni seiner Frau in S. Maria sopra Minerva zu Rom errichten ließ. Ein Relief, das den Tod der Frau in unangenehmem Realismus schildert, jetzt in den Uffizj aufgestellt, läßt trotzdem den Werth der strengen, künstlerischen Durchführung an diesem Werke von Leonardo da Vinci's Lehrer wohl erkennen.

Gut erhalten dagegen sind die Skulpturen am Altar des heil. Savino, bestehend aus sechs Feldern am Sarkophage, welche Scenen aus dem Leben desselben schildern und in flachem Relief, jedoch nur mit wenigen Figuren, ausgeführt ganz im Geiste Ghiberti's gedacht sind.

In San Francesco zu Rimini, von unbekannter Hand und mehr im Stil des vorigen Meisters, ist das Relief einer Minerva, umgeben von Familiengliedern des Hauses Malatesta, gleichfalls noch vorhanden; Sigismund, einer derselben, erscheint vor der Göttin auf einer Quadriga mit Gefangenen u. s. w. Es werden also ähnlich, wie aus dem Leben der Heiligen, charakteristische Scenen aus der Lebensthätigkeit der Verstorbenen oder seiner Familie in erzählenden Reliefs wiedergegeben. War der Verstorbene Lehrer oder Jurist, so stellt ihn der Künstler, wie dieß schon im Mittelalter gebräuchlich, im Kreise seiner Schüler oder als Richter dar. Ein Beispiel hierfür ist des Juristen Filippo Lazzari's Grab in San Domenico zu Pistoja von Bernardo Rosellino, wo der Verstorbene, zu beiden Seiten umgeben von seinen symmetrisch angeordneten Schülern, in eine freie Architekturperspektive gestellt ist.

Mehr schon in das Bereich ornamentaler Skulptur gehören die vielen Darstellungen von Kinderengeln (Putten), welche in den verschiedensten Attitüden und Beschäftigungen, groß und klein, unendlich oft sich wiederholen. In der Durchbildung dieses liebenswürdigen Motives haben einzelne Künstler wahrhaft Unübertreffliches geleistet. Die Puttendekoration ist ein specifisches Charakteristikum der Renaissance geworden, und Werke, die ihrer sonstigen Anlage und Ornamentik nach noch sehr an das Mittelalter erinnern, lassen sich hieran mit Bestimmtheit als Schöpfungen der Renaissance erkennen. Wenn Dona-

Digitized by Google

tello auch häufig Putten als Festonträger ꝛc. anwendet, so bildet er sie doch bei weitem nicht zu solcher Schönheit aus wie Mino und Robbia. Welch ein Unterschied in der Behandlung des gleichen Motives in spätern Epochen und in der Barockzeit, wie kontrastiren die dickköpfigen und fetten Kinder eines Boucher und Testelin, die doch gerade in dieser Richtung excellirten, mit den reizenden Gestalten der früheren Meister!

Ornament.

Einen Uebergang von dem figürlichen zum rein ornamentalen Dekorationswesen bilden die Sphinxe, Drachen ꝛc., die in der Frührenaissance so häufig Verwendung finden, so charakteristisch gezeichnet und komponirt sind. Mag man es immerhin eine Ungereimtheit nennen, wenn dem menschlichen Oberkörper Fischleiber angesetzt werden, oder Thiere in Akanthusblätter auslaufen, auf den Beschauer wirkt eine solche Ueberwucherung der Phantasie des Künstlers denn doch überaus anziehend. Ein Blick auf die Basis des Marzuppini-Monumentes, auf die Arbeiten eines Quercia in Siena und Orvieto wird jeden, dessen Gefühl für eine freie, echt künstlerische Auffassung nicht völlig erstorben ist, von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen.

Eine große Rolle in der Dekorationsweise der Renaissance spielt der Feston oder Fruchtkranz, der bald an mehreren Punkten aufgehangen ist, bald von Putten getragen wird. Trotz dem feinsten Naturstudium ist der in Marmor übertragene Fruchtkranz doch

Fries von einem Grabmal in der Badia zu Florenz.

nie naturalistisch, und wenn Ghiberti an seinen Bronzethüren in dieser Beziehung viel weiter geht, so ist er dabei durch die Natur des Materials vollkommmen gerechtfertigt. Vögelchen, Orangen, Blüthen und Blätter in malerischer Anordnung bilden schöne Festons längs den Thürpfosten des genannten Werkes. Die Schule der Robbia's fand aber vor allen Andern in diesen Blumen und Fruchtguirlanden ihre wirksamsten Dekorationsmittel. Ohne zu deren Bildung anderer als ganz alltäglicher Gewächse zu bedürfen, modellirt sie Blüthen und Früchte in Thon und überzieht die reich komponirte Zusammenstellung mit prächtig farbigen Glasuren.

Größtentheils ist die Bildung des Pilasterkapitäls eine reiche; Voluten, Palmettenornament oder Akanthus zieren es in allen Fällen. Ganz besonders reich in der Komposition aber sind die Pilaster gehalten, wenn sie unkannelirt bleiben. Zu den schönsten dieser Art gehören die des Monumentes Altoviti, reich und phantasievoll mit Ranken und Figuren geschmückt, ebenso die einfach und zart in der Silhouette gegebenen von B. da Majano am Altare von S. Trinità.

Von großer Schönheit trotz der mangelnden Motivirung sind endlich manche Pilaster, die blos durch Uebereinanderstellung von kandelaberartigen Stücken dekorirt sind, bewunderungswerth ist die Zartheit, mit der die Formen in dem trefflichen Materiale wiedergegeben werden und die Vollendung der Technik, mit der die Künstler jener Zeit gearbeitet haben. Bemerkens-

Digitized by Google

werth iſt dabei die Art und Weiſe, wie bei flach gehaltenem Relief die Konturen präciſirt ſind, was durch tief eingebohrte Löcher geſchieht, die ihre Wirkung nur dann verlieren, wenn ſie, wie in einigen Fällen, allzuhäufig angewendet werden. In dem Anpaſſen der Form an das Material hat die Renaiſſance Unerreichtes geleiſtet. Anders komponirt ſie in Marmor, anders in Stein, und verſteht die Terracotta ebenſo auszubeuten wie das Holz, indem ſie mit feinſtem Gefühle Aenderungen in Zeichnung und Modellirung des Ornamentes je nach dem verwendeten Materiale eintreten läßt. Einen ſchlagenderen Beweis für das Geſagte giebt es nicht als den Vergleich eines reich komponirten Pilaſters in Marmor mit dem davon abgenommenen Gipsabguß. Während dort dieſelben Formen den Raum trefflich ausfüllen, erſcheinen ſie im Gips überladen und unklar; die Werke der Renaiſſance wollen eben im Originale ſtudirt und genoſſen ſein.

Eine Kunſt-Statiſtik Frankreichs.

„Annuaire“, veröffentlicht durch die „Gazette des Beaux-Arts,“ Jahrgang 1869, 1 Band, 8°. mit Holzſchnitten, LXXXVI u. 294 S.

Schon vor einiger Zeit hat die „Gazette des Beaux-Arts“ einen mit Holzſchnitten ausgeſtatteten, reichen Band veröffentlicht, der ſich ebenſoſehr durch ſeinen praktiſchen Nutzen wie durch ſein wiſſenſchaftliches Intereſſe auszeichnet. Es iſt das Annuaire, „enthaltend alle für Künſtler und Kunſtfreunde unentbehrlichen Ausweiſe.“ Der Zweck des Werkes iſt, vor Allem Thatſachen, Ziffern, Dokumente zu geben; und es weiß deren eine ſo reichliche Fülle zuſammenzuſtellen, daß das geſammte künſtleriſche Leben des heutigen Frankreichs uns darin wie in einem objektiven Gemälde entgegentritt.

Obwohl nicht Statiſtiker und Geſchäftsmann von Profeſſion, können wir doch dem Wunſche nicht wiederſtehen, aus dieſer Arbeit den ſo intereſſanten und originalen geſchäftlichen Theil auszuziehen, das Soll und Haben der Kunſt, der in Frankreich ebenſowenig wie in Deutſchland dieſe Seite der Proſa des Daſeins abgeht. Unſere deutſchen Leſer werden ſo erfahren, wie es mit den materiellen Faktoren in dem Kunſtleben ihrer Nachbarn ſteht. Wir werden ihnen dabei nach Kräften Ziffern vorführen, werden unſere Abſchätzungen ſo genau wie möglich machen, amtliche Dokumente für uns ſprechen laſſen, kurz unſere Leſer in den Stand ſetzen, mit eigenen Augen über die Natur und Ausdehnung der pekuniären und ſonſt ihr zu Gebote ſtehenden Hülfsquellen der franzöſiſchen Kunſt zu urtheilen. Ein andermal kommen wir auf den wiſſenſchaftlichen Theil des Gegenſtandes zurück, auf die Beſchreibung der Sammlungen, Bibliotheken, Muſeen, von alten oder neuen Denkmalen, deren Verzeichniß das Annuaire in ſo vollſtändiger Weiſe gibt.

Das Annuaire beginnt mit der Grundlage aller Kunſt, mit den Künſtlern. Es gibt uns eine lange Liſte derſelben, mit Angabe von Geburtsort, gegenwärtigem Wohnort, erhaltenen Auszeichnungen ꝛc. Maler zählt es nicht weniger als dreitauſend auf, Franzoſen und Fremde, die, ſei es in Frankreich wohnen, ſei es daſelbſt ausgeſtellt haben; wir erfahren, daß davon ungefähr 600 Einheimiſche und 180 Fremde für ihr Talent auf den jährlichen Ausſtellungen in den Champs Elysées amtlich ausgezeichnet worden ſind; daß die übrigen alle ein gewiſſes Anſehen genießen, um nicht zu ſagen, eine gewiſſe Berühmtheit, welches Wort mit der Zahl dreitauſend ſich nicht recht vertragen würde. Bildhauer und Stempelſchneider finden wir 800 bis 900, davon 200 ungefähr, die die Medaille bekamen; Kupfer-, Stahl-, Holzſtecher und Radirer 350 bis 400 (100 be-

Digitized by Google

lohnt); Lithographen 100 (30 Preiſe). Die Architekten von Paris allein bilden eine Armee von 1200 Mann, bisher auf den leiſeſten Wink Haußmann's zum Niederreißen und Wiederaufbauen bereit. Verſtand er's doch auch, ihnen allen Arbeit zu geben: denken wir nur an den neuen Opernbau, der allein 400 Künſtler von den verſchiedenſten Waffengattungen und Graden beſchäftigte. Ohne die Architekten in der Provinz zu zählen, haben wir demnach eine erſte Summe von 5 bis 6000 Jüngern der Kunſt, faſt lauter Franzoſen. Dieſe Ziffer iſt ſchon recht anſehnlich, begreift aber doch nur die Avantgarde einer ungeheuren Menge, die hinter den vorderen Reihen ſich herumtreibt und den weiten Bereich der Kunſt erfüllt. Sie bezieht ſich nur auf die „geſetzten", „anſtändigen", in Ehren und Anſehen, kurz im Beſitz einer Lebensſtellung ſchon jetzt oder in Bälde befindlichen Leute, — 4000 von ihnen ſind Mitglieder der bekannten Geſellſchaft Taylor und bezeugen dadurch ihre mehr kluge als poetiſche Vorſorge, ſich ſelbſt ein Stück Brod für ihre alten Tage, ihrer Familie eine Penſion nach ihrem Tode zu ſichern. Allen dieſen Ariſtokraten oder mindeſtens Bourgeois der Kunſt muß man noch hinzufügen die Proletarier, die unregelmäßigen Freibeuterſchaaren aus der Bohème, die zahlreichen Unbekannten, die in der Provinz ihr Leben friſten, mit einem Worte alle die, welche vergebens den Zutritt zum Salon erſtreben oder bereits darauf verzichtet, oder niemals danach verlangt haben. Ihre faſt erſchreckende Zahl beträgt ſicher das Doppelte, wenn nicht das Dreifache ihrer glücklicheren Fachgenoſſen: — und doch ſind die Gewerbekünſtler, Zeichenlehrer u. ſ. w. darin noch nicht einbegriffen. Jetzt komme Einer und behaupte, daß die Künſtler in dem Frankreich des 19. Jahrhunderts keinen großen Platz einnehmen!

Verweilen wir noch einen Augenblick bei den verſchiedenen Zahlenverhältniſſen, zu deren Aufſtellung und Betrachtung der Salon, die jährliche Kunſtausſtellung, uns veranlaßt, nach welchem das Annuaire eine Liſte verfaßt hat; er iſt in Frankreich der Barometer der Kunſt, und ihm verdankt der Leſer folgenden Kurzweil aus dem Bereiche der Statiſtik. Zunächſt giebt die Nationalität der ausſtellenden Franzoſen uns dazu Stoff. Im Jahre 1866 waren im Salon vertreten: 40 Maler aus Flandern, 40 aus der Normandie, 35 aus dem Rhonedepartement, 15 aus der Franche Comté, 30 aus der Bretagne, 30 aus Lothringen, 32 aus dem Elſaß; 1868, 44 aus Flandern, 52 aus dem Dep. der Rhone, 41 aus Lothringen, 37 aus der Bretagne; 1869, 30 aus der Franche Comté, 19 aus dem Dauphiné, 16 aus Poitou, 6 aus der Auvergne u. ſ. w.; einige Provinzen hatten keinen einzigen. Die Urſachen dieſer Ungleichheit verdienten wohl gründlicher unterſucht zu werden, wenn der Platz es uns erlaubte.

Betrachten wir dagegen die Nationalität der ausgeſtellten Gegenſtände, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, ſo finden wir, in Zahlen ausgedrückt, eine Feſtſtellung der Hauptgeſchmacksrichtungen unſerer Zeit. Hier nur für einige Ausſtellungen die Angabe der Länder, aus denen die Maler, einheimiſche oder fremde, vorzugsweiſe den Stoff zu ihren Gemälden entnommen haben:

Salon von 1845. Der Orient begeiſtert 20 Maler und Zeichner, Spanien 3, Italien 55, die Bretagne 13, die Schweiz 15. Salon von 1869, der Orient 40, Spanien 20, Italien 70, die Schweiz 15, die Normandie 70, die Umgebungen von Paris gar Hundert oder mehr ꝛc. ꝛc. (Explication des ouvrages de peinture etc.). Iſt das nicht ein wirklicher Maßſtab für den Geſchmack des Publikums? Und beweiſen dieſe beredten Ziffern nicht die ſtets wachſende Vorliebe einerſeits für jene farbenreichen Länder, den Orient, Spanien, Italien; andrerſeits für jene Länder mit maleriſchen und urſprünglichen Sitten und Gebräuchen, wie die Bretagne ſie darbietet, und in erſter Linie für die beinahe ausſchließliche Herrſchaft des paysage intime, der nicht nach großen Effekten haſcht, der die Gletſcher und Seen der Schweiz dem Pinſel einiger Engländer und Amerikaner überläßt, und ſich dafür auf die beſcheidenere und weniger glänzende Natur der Normandie und der Umgegend von Paris beſchränkt?

Eine Prüfung der pekuniären Hülfsquellen, der Sprungfedern, welche die Einbildungskraft dieſer Tauſende von Künſtlern nicht weniger mächtig in Bewegung ſetzen als die ſchöne Natur oder die Sitten dieſer Gegenden, zeigt uns einen argen Kontraſt: glänzend ſind ſie in Paris, das faſt noch mehr ein europäiſcher als franzöſiſcher Markt iſt, faſt Null in der Provinz. Sie beweiſt uns weiter — warum ſollten wir es zu leugnen ſuchen? — daß die gegenwärtige Regierung viel für die Künſtler und ſelbſt für die Kunſt thut. Folgende amtliche und wenig bekannte Beweisſtücke ſetzen

unsere Leser selbst in den Stand, den stets aufsteigenden Marsch im Budget der Beaux-Arts von 1842 an bis 1869 zu verfolgen.

	1842.	1848.	1851.	1869.
	Frcs.	Frcs.	Frcs.	Frcs.
Académie des Beaux-Arts	87,000	84,500	83,500	(88,000)
Subskriptionen	50,000	170,000	126,000	136,000
Kunstanstalten	443,500	472,000	454,000	436,000*)
Kunstwerke	400,000	500,000	900,000	930,000
Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler. . .	600,000	800,000	745,000	1,000,000
Für Aufmunterung und Subskriptionen. . .	311,000	211,000	211,000	234,000
Das Personal der Beaux-Arts	101,500	70,200	79,000	—
Nationalmuseen	—	338,000	370,000	—
Ankauf von Gemälden und Skulpturen für den Louvre	—	—	50,000	—
Entschädigungen an Künstler, Maler, Musiker u. s. w.	137,700	137,700	137,700	—
Zuschüsse an Theater	1,084,200	1,963,034	1,134,000	1,837,000
Zuschuß zu der Pensionskasse der Académie de Musique	185,000	210,000	210,000	—
Ausstellung von Werken lebender Künstler . .	—	—	—	315,000
Im Ganzen . . .	3,399,400	4,565,192	4,635,900	

Vorstehende Tabelle giebt zu verschiedenen Bemerkungen Anlaß. Zunächst, daß das gesammte ordentliche Budget des Ministeriums des kaiserlichen Hauses und der Beaux-Arts für 1869 12,151,600 Fr. beträgt, wovon aber nur der kleinste, der von uns bezeichnete, Theil der Kunst zu Gute kommt, und ein noch kleinerer den zeichnenden Künsten. Nahe an 4 Millionen sind den Gestüten gewidmet, die selbst unter dem neuen Ministerium von Maurice Richard mit den Beaux-Arts verbunden sind**); die sogenannten Civil-Gebäude beanspruchen weitere $2^1/_2$ Millionen; endlich das Personal der Centralverwaltung, der Archive, das Napoleonsfest am 15. August, kosten beinahe auch eine Million. Es bleiben also für die Künste, Musik, Theater, alles mit eingeschlossen, ungefähr 5 Millionen Franken. Doch muß man auf der anderen Seite die außerordentlichen Zuschüsse berücksichtigen, die 1869 ebenfalls beinahe 5 Millionen Franken betragen haben und die zu großen Unternehmungen bestimmt sind, z. B zum Bau der großen Oper. Für letztere schätzt man die Ausgaben — ausschließlich der für innere Einrichtung und Maschinerie — auf 31 Millionen, von denen 21,579,224 vor dem 31. December 1868 verausgabt worden sind.

Bezüglich der verschiedenen Posten bemerken wir, daß die Akademie der Beaux-Arts jetzt vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts abhängt; daß die Museen heute der Civilliste zur Last fallen und daß aus diesem Grunde in den von den Kammern festgesetzten Budgets für sie nichts bestimmt ist. Der Louvre verfügt über ungefähr 100,000 Franken jährlich für seine 25 Abtheilungen; durch seine Zurückgabe an den Staat würde man seine Hülfsquellen vermehren, doch nicht so beträchtlich, wie man wohl sagt: davon kann man sich überzeugen durch Betrachtung der jämmerlichen Summen, die der kaiserlichen Bibliothek und den anderen wissenschaftlichen, gerade dem Staate angehörenden Anstalten angewiesen sind. —

Was den Ankauf von neuen Werken und die von der Regierung gemachten Bestellungen betrifft, so macht die Chronique des Arts auf die auffällige Thatsache aufmerksam, daß die Durch-

*) Französische Akademie in Rom . . . . . 147,200 Fr.
École des Beaux-Arts . . . . . 190,000 „
Unentgeltliche Zeichenschulen in Paris, Lyon, Dijon . . . . . 99,400 „

**) Neuerdings ist in dieser Hinsicht eine Aenderung eingetreten; zwei kürzlich erschienene kaiserliche Dekrete regeln die Wirksamkeit des Ministeriums der schönen Künste, welches fortan den Titel „Ministerium für Literatur, Wissenschaften und schöne Künste" führen soll. Die Verwaltung der Gestüte wird danach von dieser Centralstelle abgelöst und dem Ministerium für Handel und Ackerbau überwiesen; dagegen erhält sie vom Unterrichtsministerium die Verwaltung der Akademien, der Staatsbibliotheken, der École des Chartes, der gelehrten Gesellschaften, der vom Staate subventionirten wissenschaftlichen und literarischen Missionen und Zeitschriften ꝛc. Anm. d. Red.

Digitized by Google

ſchnittsſumme für ein angekauftes Gemälde von 3,413 Fr. im J. 1863 auf 1,840 Fr. im J. 1866 gefallen iſt, eine ärmliche Summe, mit der man freilich eine größere Anzahl Perſonen verpflichten kann; weiter, für beſtellte Werke von 1,659 Fr. (1863) auf 1,183 (1866); endlich, daß unter den 762 vom J. 1862 bis 1866 beſtellten Kunſtwerken 354, ſage 354 Portraits der kaiſerlichen Familie zu einem Geſammtkoſtenpreis von 424,800 Franken, alſo mehr als einem Drittel der für alle Beſtellungen aufgewendeten Summe ſich befanden. — Zum Schluß fügen wir beim Artikel: Expoſition des Artistes vivants noch hinzu, daß Eintrittsgeld und Verkauf von Katalogen im Durchſchnitt 200,000 Franken eintragen.

Dieſe verſchiedenen Ziffern beweiſen uns, daß, was man auch ſagen mag, die von der Regierung des 2. December zur Unterſtützung der gegenwärtigen Kunſt gebrachten Opfer zahlreich und bedeutend ſind.

Nicht daſſelbe kann man ſagen von den Opfern, die von privater Seite aus durch Geſellſchaften, Gemeinden ꝛc. gebracht werden. Einen allgemeinen Kunſtverein*) für ganz Frankreich gibt es nicht, und von der Regierung fallen wir, ohne Mittelſtufe, ſogleich herunter zu den Kunſtvereinen (Sociétés des Amis des Arts) der Provinz. Der Fall iſt hart, und das Schauſpiel, das ſich uns hier darbietet, nichts weniger als anmuthig. In dieſen dünn geſäeten und wenig lebenskräftigen Geſellſchaften äußert ſich faſt das ganze Kunſtleben, faſt der ganze Kunſtſinn der franzöſiſchen Provinzen. Die einzelnen Privatleute kümmern ſich kaum um die Kunſt, und die ſtädtiſchen Behörden zeigen eine bejammernswürdige Sparſamkeit. Zumal wollen ſie nichts wiſſen von der Monumentalmalerei, die in Deutſchland ſich ſo behaglich über die Wände ſo vieler Rathhäuſer, Muſeen, Paläſte ausbreiten kann, oder wenn ſie einmal ſich dieſen Luxus erlauben, ſo geſchieht es unter Bedingungen, die wahrhaft erniedrigend ſind für die Künſtler. Ich könnte hier den Namen einer reichen Stadt anführen, einer Stadt von mehr als 80,000 Einwohnern, die einem hervorragenden Maler für fünf große zur Auszierung eines Rathhauſes beſtimmte Felder 1,600 Franken bezahlt, Alles in Allem! Man kann daraus erſehen und unſere Leſer werden unſerm Urtheil beiſtimmen, daß in Frankreich die Kunſt über weniger Mittel verfügt als in Deutſchland, (Paris auf der einen, Berlin und Wien auf der anderen Seite nicht in Betracht gezogen).

Den Kunſtvereinen, deren Bemühungen anerkannt zu werden verdienen, will es nicht recht gelingen, auf franzöſiſchem Boden Wurzel zu faſſen. Das Annuaire nennt deren nur höchſtens dreißig, alſo zwei ungefähr auf fünf Departements, und kaum einen auf eine Million Einwohner. Das iſt gar wenig. Ihre Einkäufe ſind im Allgemeinen ſehr beſcheiden und ihre ganze Einrichtung ohne feſte Grundlage; dabei ſind ſie vereinzelt und ohne Verband unter einander; das Syſtem der Wanderausſtellungen iſt ihnen faſt unbekannt.

Paris zunächſt hat keinen ſolchen Verein (der Club des Mirlitons, Place Vendôme, der Cercle des Beaux-Arts, rue de la Chaussée d'Antin, ſind geſellige Vereine). Ebenſowenig beſitzen Toulouſe, Mühlhauſen, Lille welche. Letztere ſo blühende und ſo bevölkerte Stadt hat von 1834 bis 1868 nur eine einzige Ausſtellung in ihren Mauern geſehen, allerdings ſind darauf für 300,000 Franken Kunſtwerke verkauft worden. Nach dieſen von den Muſen verlaſſenen Städten kommen jene, deren Vereine von Zeit zu Zeit einmal eine gewiſſe Wirkſamkeit entfalten: der Kunſtverein von Troyes hat von 1843 bis 1868 ſechs, der von Cambray ſeit 1826 fünf Ausſtellungen veranſtaltet; in Châlons ſ. S. ſollten anfangs alle fünf Jahre Ausſtellungen ſtattfinden: von dieſer Beſtimmung iſt man leider abgekommen; im Hâvre hat man es in einem Zeitraum von 10 Jahren (1858 bis 1868) bis zu zwei Ausſtellungen gebracht.

Wir ſteigen eine Stufe höher und kommen zu den ziemlich zahlreichen Kunſtvereinen, die alle zwei Jahre eine Ausſtellung veranſtalten: Nîmes, Nancy, Metz, Boulogne, Limoges u. ſ. w.

Nur einige wenige Städte zeigen uns den Kunſtverein, wie er ſein ſoll, in einer regelmäßigen

*) Ich ſehe ab von der Association des Artistes (Taylor), die einfach eine Geſellſchaft zur gegenſeitigen Unterſtützung iſt und mit der Pflege der Kunſt ſelbſt gar nichts gemein hat. Im Jahre 1867 beliefen ſich ihre Einnahmen auf 98,342 Franken, ihre Ausgaben für Unterſtützungen und Penſionen auf 30,297 Franken. (Annuaire de l'Association).

Digitized by Google

Wirksamkeit gleich der, welche die deutschen entfalten. Obenan steht Bordeaux: auf der Ausstellung von 1868 haben Stadt, Private und Kunstverein 90,000 Franken, und von 1851 bis 1868: 823,880 Fr. für Ankäufe ausgegeben. An zweiter Stelle kommt Lyon. Im Jahre 1868 hat der dortige Verein für 27,750 und seine Einwohner für 25,500 Franken Kunstwerke gekauft, zusammen für 63,000 Fr. Die Erwerbungen des Vereins von Rouen belaufen sich auf 15,000 Fr. und auf die Gesammtsumme von 200,000 Fr. ungefähr die Erwerbungen von Stadt, Privaten und Verein während der Jahre 1859 bis 1869. In Versailles gibt der Kunstverein ungefähr 3000 Fr. jährlich aus (1867); in Douai 5 bis 7000, in Metz 4000 Fr. alle zwei Jahre; in Straßburg (1868) 6,735 Fr. und Privatleute 9,785 u. s. w.

Man sieht, daß ein halbes Dutzend dieser französischen Vereine kaum einem halbwegs ansehnlichen deutschen Kunstverein und seinen Mitteln die Wage halten kann. Als Kriterium des künstlerischen Geschmacks und der künstlerischen Befähigung lassen wir übrigens das Maß der pekuniären Opfer nicht gelten, zumal nicht, wenn sie der heutigen Kunst gebracht werden; wir beschränken uns hier darauf, einfach die Thatsachen hinzustellen, ohne daraus Folgerungen ziehen zu wollen.

Was die ältere Kunst und ihre Pflege betrifft, so bieten die französischen Provinzen, im Ganzen betrachtet, ein trauriges Schauspiel dar. Unzählige öffentliche Museen, die das Annuaire aufzählt, schrumpfen in ihrer Bedeutung bei näherer Betrachtung mehr und mehr zusammen, und in noch bescheidenerem Maße verhält sich ihnen gegenüber die Achtung und der gute Wille der Einwohner. Auch ist die gesammte Presse einig in lauten Klagen über den vernachlässigten, wahrhaft trostlosen Zustand, in dem die größten Museen der Provinz, z. B. das von Lyon, sich befinden. Von neuen Erwerbungen kann da kaum die Rede sein, und kein einziges Museum könnte, in der Art der Unterhaltung und Dotation, mit den deutschen Museen gleich großer und kleinerer Städte, wie Köln, Weimar, Frankfurt, Karlsruhe, Leipzig rivalisiren, um nur diese wenigen anzuführen.

Was dagegen den Kunstunterricht betrifft, so beginnt die Provinz aus ihrer langen Erschlaffung und Thatlosigkeit sich aufzuraffen, und die Pflanzschule, aus der die unzähligen zu Anfang aufgezählten Künstler herstammen, verspricht uns in Bälde noch mehr als die bloße Quantität zu liefern: die Qualität. Ganz im Stillen handelt die Provinz und sucht sich muthig ihren Weg. Die Beweise, die das Annuaire uns darüber liefert, haben uns ebensosehr überrascht wie erfreut. Schnell und mit vollem Recht sind die Schulen von Limoges und Douai berühmt geworden. Sie stehen an der Spitze der Bewegung. Andere, seien es städtische Anstalten, seien es Abendschulen, weisen uns bedeutsame Ziffern und oft schon völlig befriedigende Resultate auf. Greifen wir einige heraus, wie sie uns der Zufall in die Hand giebt: Troyes, Zeichen- und Bauschule 140 Schüler; Besançon, Zeichenschule 150, ebendort die Schule der „Frères“ 200; Nimes 200; Toulouse 900; Blois 55; Nancy 90; Lille, Akademieschule 500; Clermont-Ferrand 200; städtische Zeichen- und Malerschule von Rouen 400 Zöglinge.

In Paris endlich ist der Anblick wahrhaft großartig. Seit 1865 wird in 60 Knaben-, und seit 1867 in 120 Mädchenschulen, beides von Laien geleiteten Volksschulen, Zeichenunterricht ertheilt; außerdem noch in 32 „Cours d'adultes“, in 7 Knaben- und 20 Mädchenanstalten, die eine Unterstützung von Stadt oder Regierung genießen. Im Jahre 1863 verwendete die Stadt 30,000 Fr. zur Unterstützung von einigen, im Ganzen 2,888 Zöglinge umfassenden Zeichenschulen; 1867 widmete sie diesem Unterrichtszweige 312,000 Franken, und nicht weniger als 12,000 Zöglinge genießen denselben gegenwärtig in Tags- oder Abendschulen, (nach dem Rapport des Herrn Bronguiart).

Organisire man diese so zahlreichen Kräfte, fasse man sie zusammen, lasse sie handeln im vollen Lichte, unter dem heilsamen Einflusse der Oeffentlichkeit: ihre Wirksamkeit wird da größer und größer werden, und bald wird Frankreich den Vorsprung wieder einholen, den England, Deutschland, Belgien ihm gegenüber gewonnen haben. Bis jetzt sind die „Frères“ — und sie haben das meiste zu der Zeichenausstellung der Union Centrale (1869) geliefert — allein es gewesen, die eine gewisse Einheit in ihre Zeichenschulen gebracht und sie unter einander zu einem gemeinsamen Vorgehen verbunden haben. Nichts haben sie vernachlässigt, um sich die besten Vorlagen zu verschaffen und sich prächtig einzurichten. Aber ein organischer Fehler, auf den wir hier nicht eingehen können, hat sie gehindert, die Früchte ihrer Anstrengungen zu erndten. Handfertigkeit besitzen ihre Zöglinge, aber

Digitized by Google

ohne das nöthige künſtleriſche Gefühl. Die Ausſtellung der Union Centrale hat das ſattſam bewieſen; weitaus die Erſten für geometriſche, Maſchinen- und architektoniſche Zeichnungen, waren ſie völlig Null im freien Handzeichnen, welches Gefühl und Nachdenken erfordert.

Sache einer geſunderen und unpartheiiſcheren Macht, Sache der Regierung iſt es demnach, ſich der Frage des elementaren Zeichenunterrichts zu bemächtigen, den ſie bisher zu ſehr vernachläſſigt hat. Durch die Schöpfung eines beſonderen Miniſteriums der Künſte ſcheint ſie eine Art Verpflichtung dazu übernommen zu haben; und in würdiger Weiſe wird ſie ihren Beruf erfüllen, wenn ſie mit der glänzenden Aufgabe, die Künſtler zu belohnen, einer Aufgabe, zu der wir ſie ſoeben beglückwünſcht haben, die andere weit unſcheinbarere und nützlichere verbinden will, die Künſtler zu bilden.

Wir haben freilich die umfangreiche Auseinanderſetzung der finanziellen und geſchäftlichen Lage der franzöſiſchen Kunſt bei weitem nicht erſchöpft; aber halten wir ein, hier haben wir vielleicht ſchon zu viel darüber geſagt. Wir hoffen, daß bald das Annuaire für 1870, das im Augenblick unter der Preſſe ſich befindet und um ein gutes Drittel umfangreicher werden ſoll, uns Gelegenheit geben wird, auf die Frage zurückzukommen. Dann werden wir ſuchen, unſern Leſern auch etwas Beſſeres als eine trockene Statiſtik, die der Kunſt ſo ſchlecht ſteht, zu geben, wir werden ſuchen in das bis dahin nur für die höheren Regionen der Kunſt entworfene Gemälde die unteren moraliſchen und materiellen Grundlagen des künſtleriſchen Lebens im heutigen Frankreich hereinzuziehen. E. M.

Das Pettenkofer'ſche Regenerationsverfahren.*)

I.

„Ueber den Verfall der Reſtauration alter Gemälde in Deutſchland und Proteſt gegen das v. Pettenkofer'ſche Regenerationsverfahren" iſt der Titel einer Broſchüre, in welcher der Verfaſſer, Herr C. Förſter, herz. S. M. Rath in München, das kunſtliebende Publikum glaubt aufklären zu müſſen über die wahren Urſachen des traurigen Zuſtandes der öffentlichen Gemäldegalerien. So wohlgemeint die Abſichten des Autors ſein mögen, ſo ſcheint uns doch die Art und Weiſe, in welcher er die Angelegenheit behandelt, nicht die richtige zu ſein. Ein unpraktiſcher Schwärmer, welcher auf das Leidenſchaftlichſte polemiſirt, ohne ſeine Angriffe begründen zu können, wird den ruhigen Menſchen nicht überzeugen. Der Verfaſſer iſt nicht Fachmann und nur das Urtheil eines ſolchen kann in dieſen Fragen entſcheiden.

Die Schrift zerfällt, wie ſchon im Titel angedeutet iſt, in zwei Theile. Im erſteren ſpricht Herr F. in ziemlich allgemeinen Ausdrücken ſeine Klagen aus über die Untüchtigkeit der meiſten Direktoren öffentlicher Gemäldegalerien, über die Einſeitigkeit im Urtheile vieler ausübenden Künſtler u. ſ. w., Klagen, welche ſchon oft gehört und zum Theil gerechtfertigt ſind. Wir können der Kürze wegen darauf nicht näher eingehen. Es liegt uns hauptſächlich daran, einigen ſeiner Angriffe im zweiten Abſchnitte zu begegnen.

Herr F. handelt darin zuerſt von den Reſtauratoren und beſchwert ſich über die vielen Pfuſcher. Daß es deren viele gegeben hat und noch giebt, iſt gewiß. Den meiſten fehlte — und fehlt noch

---

*) Wir geben hier über die neuerdings wieder in Streit gezogene Pettenkofer'ſche Erfindung zweien Einſendungen von Künſtlern in der Aufeinanderfolge Raum, wie ſie uns zugegangen ſind.

A. d. Red.

Digitized by Google

— die Ehrfurcht vor dem Meiſter, deſſen Gemälde ſie unter Händen hatten. Sie begnügten ſich nicht damit, das Vorhandene, das Originale zu erhalten, ſondern ſie putzten rückſichtslos Firniß, Schmutz, Retouchen und die Malerei mit dem ſichern Bewußtſein, daß ſie das Fehlende ſpäter leicht mit Pinſel und Palette genau im Geiſte des Meiſters würden ergänzen können. Sie bildeten ſich ein, jenes unmögliche Ideal eines Reſtaurators zu ſein, wie es uns Hr. F. hinſtellt. Was ſoll man zu folgender Aeußerung deſſelben (S. 24) ſagen? Der Reſtaurator muß „neue Retouchen mit ſolchem Verſtändniß anzubringen wiſſen, das ſelbſt das ſchärfſte, geübteſte Kennerauge ſie nicht im Bilde zu entdecken im Stande iſt. Was irgend in einem Bilde fehlt, ſei es ein Stück Himmel, ein Baum, eine Hand ꝛc. muß er dergeſtalt in dem Geiſte und der Manier des betreffenden Meiſters zu ergänzen verſtehn, daß nach vollendeter Reſtauration das Bild in voller Harmonie und Originalität, wie aus der Hand des urſprünglichen Meiſters hervorgegangen und unberührt von fremder, unſern Augen ſich darſtellt." Iſt es wirklich denkbar, ſo fragen wir jeden aufrichtigen Kunſtkenner, daß derſelbe Reſtaurator beiſpielsweiſe eine Hand in einem Rembrandt, einen Baum in einem Pouſſin, ein Stück Himmel in einem Ruisdael ſo ergänzen könnte, daß es ein Kenner für Original hielte?

Herr F. klagt dann über den jämmerlichen Zuſtand der Bilder in der Münchener Pinakothek. Weil dort überhaupt zu viel reſtaurirt wurde, iſt gewiß im Reſtauriren viel geſündigt worden, jedoch daß mehr, als in anderen Galerien, glauben wir nicht. Herr F. möge bedenken, daß ältere Retouchen, auch wenn ſie anfangs noch ſo gut zur umgebenden Originalmalerei gepaßt haben, ſpäter beinahe immer als bemerkbare Flecken hervortreten, und, wenn dieſe in der Pinakothek mehr auffallen, als in anderen Sammlungen, ſo möchte dieſes wohl hauptſächlich ſeinen Grund haben in der beſſeren Beleuchtung dort. Es iſt übrigens uns, die wir nach einer Unterbrechung von zwölf Jahren im Sommer 1869 die Pinakothek wieder beſuchten, nicht gerade aufgefallen, daß ihr Zuſtand ein ſo überaus trauriger iſt; und doch bilden wir uns ein, „ſehen gelernt zu haben".

Im Gegentheil haben uns, wie wohl einem Jeden, die neuen Einrichtungen des Hrn. Direktor Foltz in Bezug auf das Arrangement der Gemälde ausnehmend gefallen. Auch glauben wir, daß es die erſte und hauptſächliche Aufgabe des Hrn. Foltz, als Direktor, ſein mußte, die Bilder entſprechend zu hängen, um dadurch den Genuß derſelben dem Publikum überhaupt zu ermöglichen. Daß er nicht ſofort an das Putzen und Abnehmen ſchlechter Retouchen gegangen iſt, halten wir für ſehr vorſichtig. Das Beſte iſt überhaupt, möglichſt wenig zu reſtauriren; es iſt nicht nöthig, einiger Flecken wegen ein Gemälde der immer gefährlichen Procedur des Putzens zu unterziehen. Nur, wo Leinwand oder Holz dem Verderben entgegengehen, oder die Malerei ſich löſt, muß möglichſt bald und gründlich reſtaurirt werden. Aber das weiß und thut Herr Direktor Foltz auch. Daß Letzterer übrigens ſich der Regeneration Pettenkofer's zugewendet habe, „welche (wie Hr. F. S. 29 ſagt) ſeiner Rath- und Hilfloſigkeit als rettender Engel erſchienen ſei", dürfte unrichtig ſein. Er weiß ſehr gut, wann reſtaurirt werden muß, und wann regenerirt werden darf. Die vielen rückſichtsloſen Experimente im Regeneriren, von welchen Herr F. ſpäter ſpricht, ſind wohl unter ſeinen Vorgängern angeſtellt worden.

Seine Hauptangriffe richtet Herr F. gegen die Erfindung Pettenkofer's ſelbſt, Angriffe, die wir ihm verzeihen würden, wenn er durch ſorgfältige Verſuche ſich etwa von der Schädlichkeit des Mittels überzeugt hätte. Allein er hat nicht experimentirt und ſpricht deßhalb, obwohl überzeugt von der Kompetenz ſeines Urtheils, wie der Blinde von den Farben.*) Er verdammt das Verfahren abſolut und zur Beſtätigung ſeiner Anſicht begnügt er ſich nur damit, die uns ſeit 1864 aus den „Wiener Recenſionen über bildende Kunſt" bekannten heftigen Streitigkeiten zwiſchen Direktor Engert und Prof. Pettenkofer wieder abzudrucken. Man hat ſeit jener Zeit wenig darüber geſchrieben, um ſo mehr experimentirt, und iſt auf dieſe Weiſe zur richtigen Würdigung der Sache gekommen. Sogar die eifrigſten Vertheidiger des Verfahrens, z. B. Dr. Kuhn, haben ſchon vor ſechs Jahren erklärt, daß

*) Wie gering des Herrn F. Kenntniſſe im Techniſchen des Malens ſind, kann man S. 32 erkennen. Er bezeichnet dort „laſirende Farben" kurzweg als ſolche aus „vegetabiliſchen Stoffen". Alſo Kobalt, Terra di Siena, grüne Erde, Beinſchwarz ſind vegetabiliſche Farben?

Digitized by Google

es kein Univerſalmittel iſt. Nichtsdeſtoweniger ſtellt Herr F. es ſo dar, als würde dieſes behauptet. Wenn durch das Mittel in der erſten Zeit geſchadet worden iſt, ſo iſt das ein Unglück, aber es beweiſt noch nicht, daß das Verfahren unbedingt Gefahr bringt. Es iſt ebenſo einſeitig, dieſes zu verſichern, als wenn andre Leute die Anwendung des Putzwaſſers beim Abnehmen des Firniſſes abſolut verwerfen wollen, nur deßhalb, weil häufig dadurch Gemälde worden verdorben ſind.

Wer das Regenerationsverfahren Pettenkofer's vorurtheilsfrei und ſorgfältig prüft, wird ſich leicht überzeugen, daß es meiſtens nicht nur ohne Gefahr zu gebrauchen iſt, ſondern unter Umſtänden ſogar ſchneller und ſicherer zum Ziele führt, als alle früheren Reſtaurationsmittel. Es giebt Fälle, wo man reſtauriren muß, d. h. den Firniß trocken oder mit Putzwaſſer abnehmen, es giebt aber auch ſolche, wo man regeneriren darf.

Gehen wir etwas näher auf die Sache ein, ſo wollen wir vor Allem erklären, daß das Verfahren nur von einem ſehr vorſichtigen Reſtaurator angewendet werden ſoll. Die Regeneration beſteht bekanntlich darin, daß man auf die Bildfläche Dämpfe von kaltem Alkohol eine Zeit lang wirken läßt. Niemand wird behaupten können, daß er damit Schmutz abnehmen, Sprünge ſchließen oder Löcher ausfüllen, ſchlechte Retouchen entfernen oder gar Fehlendes ergänzen kann. Er wird damit auch nicht den Firniß abnehmen wollen, ſondern nur klären. Das Verfahren eignet ſich nur für wenige und zwar ſolche Oelgemälde, welche, ſonſt in der Malerei und im Grunde gut erhalten, dick oder mehrfach mit einem Harzfirniſſe überzogen ſind, welcher durch Schimmel oder andere Urſachen blind und undurchſichtig geworden iſt. Dieſe Bilder erhalten gewöhnlich nach kurzer Expoſition die ſchönſte Klarheit wieder und die Patina bleibt bewahrt. Auf Eiweiß und Oelfirniß macht es keinen Eindruck. Ungefirnißte, mit reinen Oelfarben gemalte Bilder, und zwar Studien, welche vor 10 Jahren entſtanden, haben wir durch 8 Stunden unmittelbar auf eine mit Alkohol bis zur Hälfte gefüllte Schale gelegt, ohne ſpäter eine Veränderung oder nur Erweichung der Paſte zu bemerken. Gefährlich kann es hingegen ſolchen Bildern werden, bei welchen, beſonders in den Laſuren (wie bei holländiſchen und niederländiſchen Bildern), Harze den Farben beigemiſcht ſind. Dieſe werden freilich ſo leicht nicht vom Grunde herunterlaufen, wie oft behauptet iſt, aber es können ſich die Harze in den Farben löſen, und dadurch wird das Originale, die Handſchrift des Meiſters, Manches einbüßen. Hauptſächlich deßhalb eifern viele Reſtauratoren gegen das Regeneriren, aber ſie ſollten dann auch den Gebrauch des Putzwaſſers verdammen, welches doch zum großen Theile aus Alkohol beſteht. Denſelben Stoff, deſſen Dämpfe ſie als ſo gefährlich hinſtellen, ſollte man ohne Gefahr direkt auf die Malerei als Flüſſigkeit bringen dürfen?

Vorſichtige Regeneratoren machen es jetzt nicht mehr, wie früher, daß ſie die Bilder auf Schalen legen, in welchen flüſſiges Alkohol vorhanden. Sie gebrauchen lieber leichte und flache Holzkaſten, in denen eine Lage von leinenen oder baumwollenen Fetzen bis zur Hälfte der Höhe liegt und durch horizontallaufende Fäden verſchnürt iſt. In dieſe Fetzen ſpritzen ſie eine geringe Quantität Weingeiſt und legen dann den Kaſten umgekehrt aufs Bild. Die Dämpfe wirken nun langſamer auf den Firniß, als bei dem früheren Verfahren, und es iſt keine Gefahr vorhanden, daß durch einen Unfall die bemalte Fläche mit der Flüſſigkeit in direkte Berührung kommt. Auf dieſe Weiſe kann der Proceß des Regenerirens genau überwacht werden, indem man zu jeder Zeit den leichten Holzkaſten aufheben und die Wirkung der Dämpfe auf den Firniß beobachten kann. Es fällt damit auch der Vorwurf weg, den Herr F. in ſeiner Schrift S. 34 ausſpricht: „es entſcheidet der Zufall, ob das Bild mit heiler Haut oder geſchunden aus der Procedur hervorgeht.“ Man wird immer ſchon nach einer Expoſition von wenigen Minuten erkennen können, ob das Verfahren für das betreffende Gemälde ſich eignet oder nicht. Wirkt es nicht bald, ſo iſt dies ein Zeichen, daß der Firniß nicht ein reiner Harzfirniß iſt, und man ſtehe von weiteren Verſuchen ab. Daß nach der Klärung des Firniſſes Flecken in der Malerei, fehlerhafte oder nachgedunkelte, frühere Retouchen, Verputzungen, falls dergleichen im Bilde vorhanden, entſchiedener hervortreten, iſt natürlich. Der Gegner des Verfahrens pflegt dann zu ſagen, dieſes ſei durch's Regeneriren geſchehen. Die meiſten Vorwürfe, welche man gegen das Mittel erhoben hat, werden gewiß darauf zurückgeführt werden können.

Digitized by Google

Dieſelben Gegner des Verfahrens ſagen nun auch, es ſei „werthlos", da ſie daſſelbe erreichen könnten, wenn ſie den alten Firniß vom Bilde entfernten und einen neuen darüber gäben. Das beſtreiten wir nicht, aber die Procedur iſt erſtens langwieriger, zweitens iſt es immer eine gefährliche Sache, einen Firniß vom Bilde gründlich abzunehmen, viel gefährlicher, als ein vorſichtiges Regeneriren. Freilich glaubt Herr F. S. 33 verſichern zu können: „jeder halbgebildete Reſtaurator muß dieſe Kenntniß beſitzen". Schon „trockenes Abreiben" kann Gefahr bringen und iſt bei großen Bildern nicht gut anzuwenden, gefährlicher noch iſt Putzwaſſer.

Wir haben im Vorſtehenden verſucht, unſere Erfahrungen bezüglich des Regenerationsverfahrens Pettenkofer's auszuſprechen, und glauben demſelben einen berechtigten Platz unter den Reſtaurationsmitteln eingeräumt zu haben. Es war unſere Abſicht, die höchſt ungerechtfertigte Polemik des Herrn F. gegen daſſelbe einigermaßen zurückzuweiſen. Auf die vielen perſönlichen Angriffe in der Broſchüre wollen wir nicht eingehen, müſſen es aber noch einmal mit Bedauern wiederholen, daß der Verfaſſer auf dieſe Weiſe die Sache, für welche er ſchreibt, nicht fördern, ſondern das Publikum nur noch mehr verwirren wird.

Wien. **A. Becker.**

II.

Wie ſchwer es geht, techniſche Verbeſſerungen durchzuſetzen, die dem Vortheil oder Vorurtheil der Nächſtbetheiligten widerſprechen, auch wenn ſie der Sache ſelbſt noch ſo nützlich ſind, das kann man an der Erfindung des berühmten Gelehrten einmal recht ſtudiren. Denn obwohl dieſelbe durch den Konſervator Frey in München die ſchönſte Ausbildung erhalten, eine Menge der gelungenſten Reſultate geliefert hat, ohne bis jetzt irgend welche Inkonvenienzen oder Mißerfolge zu zeigen, ſo wurde ſie dennoch erſt in London, dann in Petersburg eingeführt und nach kurzer Zeit wieder aufgegeben. Denn an dieſen und anderen Orten gab man ſich nicht die Mühe, das Verfahren an der Quelle bei den Erfindern ſelber zu lernen und nur durch Perſonen ausüben zu laſſen, welche die nöthigen Vorausſetzungen der Bildung und der Uebung im Umgehen mit Gemälden haben, ſondern man betrieb dieſe Ausübung meiſt ganz dilettantiſch, ja man vertraute ſie neuerlich ſogar ehemaligen Hausknechten an. Da konnte man ſich denn freilich nicht wundern, wenn man bald ungünſtige Reſultate erhielt, die man dann der Methode ſtatt dem eigenen Leichtſinn zur Laſt ſchrieb, und ſie ohne weiteres wieder aufgab, ſtatt ſie gründlicher zu lernen. Man kann es aber nicht genug wiederholen: das Pettenkofer'ſche Syſtem iſt längſt kein Recept mehr, was es anfänglich war, ſondern eine Methode, die geübt und gelernt ſein will, und die ſchon eine aus zahlreichen Erfahrungen beſtehende Geſchichte hinter ſich, wie unzweifelhaft eine Zukunft vor ſich hat.

Leider trifft man ſelbſt in den Kreiſen der Sachkenner meiſt noch immer eine ganz irrige Auffaſſung der durch Pettenkofer herbeigeführten großen und radikalen Veränderung im Reſtaurationsweſen, weil man eben ſeine Methode gewöhnlich nur für ein einzelnes Recept, nicht für ein ganzes Syſtem hält. Das bisherige Verfahren beruht bekanntlich durchaus auf dem ſubjektiven Ermeſſen des Reſtaurators, der ſelbſt im beſten Falle dem Bilde wegnimmt und zuſetzt, was er glaubt, daß weggenommen werden oder einſt dageweſen ſein müſſe, ſich aber verändert haben könne. Da der Reſtaurator aber ein Kind ſeiner Zeit iſt und im beſten Falle auf der Höhe ihres vorübergehenden künſtleriſchen Geſchmackes ſteht, in den weitaus meiſten aber als ehemaliger, aber verdorbener oder talentloſer Maler auch noch weit unter dieſer Höhe geblieben iſt, ſowohl mit ſeiner Einſicht und noch mehr mit ſeinem Können, ſo kann man ſich leicht vorſtellen, wie es Tizian und Raffael dabei ergehen muß. Es blüht ihnen in jedem halben Jahrhundert vorausſichtlich das Loos jener gypſernen Venus, welches Detmold einſt ſo rührend ſchilderte: erſt abgekratzt und dann neu angemalt zu werden.

Daß mit dieſem Syſtem endlich gründlich gebrochen werde, daß man ſich abſolut enthalte, irgend etwas von den alten Bildern, die wir jetzt noch haben, außer ganz unzweifelhafte Uebermalungen, wegzunehmen und noch weniger ihnen irgend etwas zuzufügen, daß man durchaus nichts mit viel oder wenig neuer Farbe bedecke als mechaniſche Beſchädigungen, d. h. alſo die Flecken und

Digitized by Google

Sprünge, wo gar keine mehr vorhanden, das iſt die allererſte Forderung, die von nun an rückſichtslos geltend gemacht werden muß, wenn wir nicht vollends um den letzten Reſt von ächten Bildſtellen kommen ſollen, die es überhaupt noch giebt. Denn gerade die berühmteſten Reſtaurationen ſind meiſtens die größten Fälſchungen, wie deren eine ganze Reihe herzuzählen wäre, und die renommirteſten Reſtauratoren ſind nur geſchicktere Fälſcher als die anderen und eben deßhalb gewöhnlich auch noch viel rückſichtsloſer.

So haben ja bekanntlich z. B. die Brüder Boiſſerée dem damals herrſchenden Geſchmack der deutſchen Malerei gemäß alle ihre herrlichen Bilder, deren Kolorit meiſtens ganz gut erhalten war, nicht nur fleckweiſe verputzen und dadurch ihre ſo feine Harmonie für ewig zerſtören, ſondern auch die Karnation derſelben durch Laſuren mit Lack durchgängig ſo feuerroth überpinſeln laſſen, wie wir das auch an manchen gleichzeitig gemalten Fresken zu unſerm Schrecken ſehen müſſen; ja ſie haben ſogar, weil die damalige Doktrin ſagte, daß die Konturen der altdeutſchen Maler hart umſchrieben ſein müßten, an den herrlichſten weichſten Köpfen dieſe Konturen genau ſo ſchwarz mit dem Pinſel nachfahren laſſen, wie es wohl unſere damalige klaſſiziſtiſche Schule that, den van Eyck's oder Memling's aber nicht eingefallen iſt. — Dieſe berühmten Kunſtkenner haben ſo ihre eigene Sammlung verwüſtet, weil ſie eben mit ihrer Anſchauung nicht aus ihrer Zeit herauskonnten. Wie wäre es ſonſt z. B. zu erklären, daß faſt ein volles Vierteljahrhundert in der Münchener Pinakothek die größten Meiſterwerke unter den Augen einer hochberühmten Künſtlerſchaft ſo total geſchunden werden konnten, ohne daß ſich ein allgemeiner Schrei des Entſetzens dagegen erhob, wenn nicht die koloriſtiſche Anſchauung dieſer Künſtlerſchaft gründlich ungebildet geweſen wäre?

Wir hätten alſo bei einer Fortdauer dieſes Reſtaurirſyſtems die ſchöne Ausſicht, daß unſere ohnehin immer mehr zuſammenſchmelzenden Meiſterwerke alle Wandlungen des jeweilig herrſchenden Geſchmackes unſerer Kunſt unfreiwillig mitzumachen und zu büßen verurtheilt wären, daß dieſelben, wie geſtern roth, ſo morgen vielleicht grün laſirt würden! Wirklich iſt mir auch ein ſehr berühmter Reſtaurator bekannt, der alle ſeine alten Bilder, nachdem er ſie verkittet und nach Herzensluſt übermalt, ſchließlich noch durch eine feine Laſur von Asphalt über das ganze Bild weg in Harmonie bringt, an ihnen alſo nicht einen einzigen ächten Fleck mehr läßt. Und das hauptſächlich deßhalb, weil der Asphalt in ſeiner Jugend gerade in die Mode kam. —

Jede genauere Unterſuchung faſt aller europäiſchen Galerien zeigt uns die unſeligen Folgen dieſes alten Syſtems, das theils auf der Eitelkeit, theils auf der Gewinnſucht oder der Unwiſſenheit der Reſtauratoren und jener Galeriedirektoren beruht, die ihre Poſten der oben geſchilderten Praxis verdanken. Noch vor wenigen Jahren, ehe man den Herren einen gründlichen Schrecken in den Leib gejagt, hatte man deſſen ſo wenig ein Hehl, daß die elendeſten Schmierer es ruhig unternehmen durften, einen van Dyk oder Correggio zu verbeſſern, worüber wir eine Menge von ebenſo erbaulichen wie vollkommen beglaubigten Geſchichten mittheilen könnten.

Das große Verdienſt Pettenkofer's beſteht darin, zuerſt die Möglichkeit zu einem gründlichen Bruch mit dieſem Syſtem geſchaffen und die Reſtaurirkunſt auf eine wirklich wiſſenſchaftliche Grundlage geſtellt zu haben, indem er durch ſeine Entdeckungen nachwies, daß der größte Theil der Veränderungen, die mit den Oelgemälden in Folge der Zeit und der Temperaturwechſel vorgehen und die man Nachdunkeln, Schimmeln, Nachgilben, Abſterben, Vertrocknen nennt, weſentlich nicht chemiſche, ſondern nur phyſikaliſche Veränderungen des Farbkörpers oder der Bindemittel, nur eine Aufhebung ihres molekularen Zuſammenhanges ſeien, welche gewiſſe optiſche Wirkungen oder Störungen im Gefolge hat, daß man ihnen demnach ohne Weiteres ihre Friſche und Klarheit wiedergeben könne, ſobald man dieſen wiederherſtellt. Daß Pettenkofer weiterhin ein neues Mittel erfand, durch welches dieſe Aufgabe mit einer bis jetzt nie geahnten Leichtigkeit und verhältnißmäßigen Gefahrloſigkeit bewirkt werden kann, war erſt eine, wenn auch ſehr dankenswerthe, weitere Konſequenz jener erſten und folgreichſten Entdeckung.

Sie hat ſich bis heute vollkommen bewährt, und es wäre jetzt nachgerade hohe Zeit, daß man ſich an allen europäiſchen Galerien ernſthafter als bisher die Frage vorlegte, ob man nicht mit dem alten Syſtem endlich einmal überhaupt brechen wolle, ehe man des letzten Reſtes intakter Bild-

Digitized by Google

ſtellen vollends verluſtig gegangen, und daß man das neue Verfahren gründlicher kennen lernte, es weniger frivol und roh betriebe, als man bis jetzt gethan.

Der Verfaſſer dieſer Zeilen, der durch ſeine lebhafte Oppoſition gegen die zu voreilige Einführung des Verfahrens vielleicht nicht am wenigſten deſſen Verbreitung hinderte, iſt ſicherlich nicht ohne eine ſehr genaue Prüfung aus einem Gegner ſein Anhänger geworden. Gerade jene Gegnerſchaft verſchaffte ihm einen ſo gründlichen Einblick in das bisherige Reſtaurationsweſen oder Unweſen, daß er den Werth der Pettenkofer'ſchen Entdeckungen, die endlich einen gründlichen Bruch mit demſelben ermöglichten, erſt recht zu würdigen im Stande war.

München. **Fr. Pecht.**

Kunſtliteratur.

Musée Imperial du Louvre. Notice de la sculpture antique par W. Fröhner, Conservateur-adjoint du département des antiques et de la sculpture moderne. Premier volume. Paris 1869.

Ein neuer vollſtändiger Katalog der antiken Skulpturwerke des Louvre gehörte ſchon ſeit längerer Zeit zu den dringendſten Bedürfniſſen der Freunde antiker Kunſt. Seit dem Jahre 1847, in welchem die „Description des musées de sculpture antique et moderne du Louvre" des Grafen Clarac zum letzten Mal, nach dem Tode des Verfaſſers, als „première partie" von deſſen ſo unpraktiſch wie möglich angelegten „Manuel de l'histoire de l'art chez les anciens" abgedruckt wurde, iſt kein Katalog der Sammlung mehr ausgegeben worden. Zwar unternahm der Graf de Laborde zu Anfang des Jahres 1848, kurz vor dem Ausbruch der Februarrevolution, einen Neudruck der Ausgabe des Clarac'ſchen Katalogs vom Jahre 1830; allein nachdem 7 Bogen davon gedruckt waren, wurde der Druck ſiſtirt und die fertigen Druckbogen eingeſtampft. So konnte denn ſchon ſeit längerer Zeit der Beſucher des Louvre, den nicht bloß flüchtige Neugier, ſondern die Abſicht ernſteren Studiums in die Säle der sculpture antique führte, ſich nur auf antiquariſchem Wege einen gedruckten Katalog, den unentbehrlichen Anhalt für jede eindringendere Betrachtung, gleichſam den Ariadnefaden im Labyrinth einer ſolchen Sammlung, verſchaffen. Aber auch die letzten Ausgaben des Clarac'ſchen Katalogs waren, abgeſehen von ſonſtigen Mängeln, ſeit einer Reihe von Jahren in Folge der beträchtlichen Erweiterungen der Sammlung — wir führen beiſpielsweiſe die Begründung des Musée d'Afrique und den Ankauf eines beträchtlichen Theiles der Skulpturen der Sammlung des Marcheſe Campana in Rom, ferner von einzelnen Erwerbungen die der Frieſe von Aſſos und von Magneſia, der Basreliefs von Thaſos (Fröhner Nr. 9 — 11) und von der Incantada zu Salonichi (Fröhner Nr. 20—23), des Erostorſo aus den römiſchen Kaiſerpaläſten (Fröhner Nr. 325) und des koloſſalen Torſo einer Nike von der Inſel Samothrake (Fröhner Nr. 476) an — von Vollſtändigkeit weit entfernt. So befriedigt alſo der neue Fröhner'ſche Katalog, deſſen erſter Band uns vorliegt, in der That ein dringendes Bedürfniß, und zwar geſchieht dies in Hinſicht auf die Sorgfalt der Beſchreibung, die Genauigkeit der Angaben der Reſtaurationen, die Vollſtändigkeit und Zuverläſſigkeit der Notizen zur Geſchichte der einzelnen Bildwerke (über Ort und Zeit der Auffindung, Zeit der Erwerbung für das Muſeum, Literatur) in trefflichſter Weiſe. Referent hat nach Vergleichung ſeiner eigenen, im Jahre 1852 im Louvre ſelbſt gemachten Notizen in allen dieſen Beziehungen nur *eine* entſchieden irrige Angabe gefunden, die auf S. 507, daß das ſpäte fragmentirte Relief aus Kyzikos (Nr. 577) im Jahre 1854 von Herrn Waddington dem Muſeum geſchenkt worden ſei. Referent ſah daſſelbe ſchon im Jahre 1852 in der „Salle du Centaure", wo es in die

Digitized by Google

Baſis des in Clarac's Katalog mit Nr. 151 bezeichneten Kandelabers eingelaſſen war. Von der linken Schmalſeite des Aktäonſarkophags (Nr. 103) bemerkt Fröhner (S. 128): „Le haut du bas-relief, c'est-à-dire la cime des cyprès et la grande branche de l'arbre sacré avec le haut de la gibecière et les deux lapins qui s'y trouvent sont modernes," während nach den Notizen des Referenten auch der größte Theil der Statuette des Satyr (oder ländlichen Gottes) und der Kopf des in der Mitte ſtehenden Dieners des Aktäon von dem Ergänzer herrühren. Ob Fröhner mit Recht das bekannte Relief mit der humoriſtiſchen Darſtellung der Werkſtatt des Hephäſtos (Nr. 109, S. 136) für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts erklärt, iſt dem Referenten noch zweifelhaft: doch kann dieſe Frage nur angeſichts des Originals oder eines Gipsabguſſes diskutirt werden. Was die Vollſtändigkeit der Angabe der Literatur anlangt, ſo vermiſſen wir in dieſer Beziehung bei den Reliefs der Incantada (Nr. 20—23, S. 52) die Erwähnung von Goettling's Commentariolum de Incantata Thessalonicensi (Jena 1863, wieder abgedruckt in Goettling's Opuscula academica, p. 320 ff.) und bei der ſogenannten Diana von Gabii (Nr. 97) den Hinweis auf die nach der Anſicht des Referenten allein richtige Deutung als Genreſigur (vgl. Friederichs, Bauſteine S. 405, Nr. 684). Dies führt uns auf das Gebiet, auf welchem wir, bei aller Anerkennung der vorſichtigen und ſtreng wiſſenſchaftlichen Haltung des Fröhner'ſchen Katalogs im Allgemeinen, doch in manchen Einzelheiten, wie dies in der Natur der Sache liegt, von dem Verfaſſer abweichen müſſen. So finden wir keinen genügenden Grund, die von Welcker als die Moiren gedeuteten drei Göttinnen mit Sceptern in den Händen auf der ſogenannten Ara Borgheſe (Dreifußbaſis) mit Fröhner (S. 6) für die Eumeniden zu erklären, wie uns auch ſeine Bezeichnung dieſes Monuments als „une espèce de calendrier rural grec" ſehr bedenklich iſt. Die Erklärung des gewöhnlich Paris genannten jugendlichen Kopfes aus Villa Albani (Nr. 41, S. 71) als Ganymedes ſcheint uns mindeſtens ſehr unſicher: wir möchten, beſonders wegen des melancholiſchen Ausdrucks, darin den Attis erkennen; vgl. den in den Specimens of ant. sculpt. II, 17 und Ancient marbles in the Brit. Mus. X, pl. 4 abgebildeteten Kopf (den Wieſeler, Das Diptychon Quirinianum S. 16, Anm. 24 auf Adonis beziehen möchte). Mit welchem Recht Fröhner (S. 128) bei der Deutung der Darſtellungen am Aktäonſarkophag den auf einem Felſen ſitzenden Lokalgott mit dem Pinienkranz und der Waſſerurne als „le dieu du fleuve Parthenios" bezeichnet, iſt uns unbekannt, da unſeres Wiſſens nirgends für die Quelle, an welche ſich die Aktäonſage knüpfte, der Name Παρθένιον oder Παρθενία überliefert wird; wir erkennen in jener Figur den Berggott Kithäron: die Urne deutet an, daß das Waſſer, worin Artemis badet, von dieſem Gebirge herabkommt. Die der Athene gegenüber ſtehende männliche Geſtalt auf dem Basrelief über einer atheniſchen Rechnungsurkunde (Nr. 124, dem ſogenannten „Marbre de Choiseul") erklärt Fröhner (S. 152) nach Hirt u. A. für den König Erechtheus; Referent ſieht darin wie in den Männergeſtalten analoger Reliefs (vgl. z. B. Schöll, Archäolog. Mittheilungen I, 3), eine Darſtellung des atheniſchen Demos. Das früher entſchieden irrig als eine hochzeitliche Scene gedeutete Relief Nr. 129 (nach Fröhner S. 160 „bas-relief de style attique", nach des Referenten Notizen eine Arbeit aus römiſcher Zeit) iſt allerdings richtig von Fröhner als Opfer- oder Anbetungsſcene erklärt, (die kleine bärtige Figur zur Linken ſchien dem Referenten, wovon Fröhner nichts bemerkt, ein Käſtchen in der Hand zu tragen), auch die bartloſe männliche Geſtalt mit der Patera in der Rechten wohl richtig als Ares gedeutet worden, aber die Deutung der ihm gegenüber ſtehenden Frauengeſtalt mit der Oinochoe (die Fröhner als „Matrone" bezeichnet, wohl nur wegen des Schleiers, den ſie trägt?) auf Hera ſcheint uns ſehr unwahrſcheinlich: wir erkennen darin, unter Vergleichung der von Kekulé (Hebe, S. 44 ff.) behandelten Reliefs, die Hebe. Während die früher auf Achilles bezogene Herme Nr. 130 (mit welcher der Kopf in der Münchener Glyptothek Nr. 91, S. 111 des Brunn'ſchen Katalogs zu vergleichen war) von Fröhner (S. 161) mit Recht als „Hermès de Mars" erklärt wird, vermiſſen wir in dieſem Theile des Katalogs die bekannte Borgheſe'ſche Statue (Clarac, Description Nr. 144; Musée de sculpture pl. 263, 2073) und müſſen daraus ſchließen, daß Fröhner für dieſe, trotz der Uebereinſtimmung des Kopfes mit dem jener Herme und der analogen Exemplare, an der Deutung auf Achilles feſthält. Daß die unter dem Namen Jaſon bekannte Statue (Nr. 183) nicht den Hermes, ſondern einen Epheben in der Stellung des Hermes darſtelle, wie Fröhner (S. 210) annimmt, iſt doch gegenüber der

Digitized by Google

Schilderung einer ganz analogen, ausdrücklich als Hermes bezeichneten Statue durch Chriſtodor (Ecphr. 297) und der Wiederholung des Typus auf der (auch bei Fröhner S. 211 in Holzſchnitt gegebenen) Münze von Sybritia auf Kreta, auf welcher ebenfalls die Bedeutung der dargeſtellten Perſönlichkeit durch die Beifügung des Heroldſtabes ſicher ſteht, höchſt unwahrſcheinlich. Ebenſo wenig können wir andrerſeits die Deutung des von Panofka als Zeus Trophonios, von Michaelis wohl richtig als Dionyſos erklärten ſogenannten „Jupiter Talleyrand" (Nr. 186, S. 215 ff.) als Hermes billigen, glauben auch, daß wenigſtens die Partie um die Wangen an dieſem, von Manchen, allerdings irrig, ſogar für modern gehaltenen Kopfe von neuerer Hand nicht unbedeutend überarbeitet iſt. Der von Fröhner adoptirten Clarac'ſchen Deutung des Reliefs Nr. 200, welches Hermes im Geſpräch mit einem jungen Mädchen, der er vertraulich die rechte Hand auf die Schulter legt, darſtellt, auf Hermes Pſychopompos ſcheint die andere von Clarac vorgeſchlagene Erklärung, Hermes im Geſpräch mit ſeiner Geliebten Herſe, entſchieden vorzuziehen. Die ſitzende Göttin mit Fackel und einer Schüſſel voll Getreideähren auf dem Relief Nr. 203 (S. 223 f.) wird wohl eher Demeter als Heſtia zu nennen ſein. Als ſehr zweifelhaft erſcheint uns die Deutung der (etwa mit der Gruppe auf einer Schmalſeite des atheniſchen Sarkophags, Archäolog. Zeitung n. F. II, Taf. 19, 2 zu vergleichenden) kleinen Gruppe einer ährenbekränzten ſitzenden Frau mit Früchten und eines ſich ihr zuneigenden Jünglings auf dem bacchiſchen Sarkophag Nr. 248 (S. 262 f.) auf die Erdgöttin und einen Repräſentanten der „belle saison". An der berühmten Gruppe des von Eros gebändigten Kentauren (Nr. 299) hält Referent, wie er ſchon an einer anderen Stelle (Allgemeine Encycl. d. W. u. K. Sect. I, Bd. 82, S. 500 f.) ausgeſprochen hat, die Ergänzung der Arme des Eros und demnach auch die von dieſer ausgehende Erklärung Fröhner's (S. 294: „L'Amour a les bras étendus comme s'il maniait un fléau") für unrichtig und glaubt, daß der Eros den Kentauren mit der Linken am linken Ohrläppchen (das an dem Exemplar des Louvre ergänzt iſt!) zupfte, während er die Rechte etwa auf dem Rücken ſeines Trägers ſtützte. Die beiden Chimären, die einzig antiken Stücke an dem im Uebrigen von dem Bildhauer Franzoni nach E. Q. Visconti's Idee gearbeiteten Marmorſeſſel Nr. 324, waren urſprünglich jedenfalls keine Chimären (die Köpfe ſind ergänzt), ſondern geflügelte Sphinxe, wie wir ſie an dem in ganz gleicher Weiſe durch Franzoni hergeſtellten Marmorſeſſel Nr. 67 finden. Daß die Statuen Nr. 327, 328 u. 329 wirklich den den Bogen des Herakles, nicht ſeinen eigenen Bogen, ſpannenden Eros darſtellen, iſt dem Referenten trotz der Ausführungen von Friederichs (Amor mit dem Bogen des Herakles. 27. Programm zum Winkelmannsfeſt der archäolog. Geſ. zu Berlin. 1867) ſehr unwahrſcheinlich: vgl. W. Helbig Bullettino 1868, Nr. IV, S. 110 f. und C. Schwabe, Observationum archaeologicarum particula I: De Cupidinis arcum tendentis atque de Harmodii et Aristogitonis statuis (Programm der Univerſität Dorpat zum 12. Dec. 1869); der letztere (dem übrigens das aus der Sammlung Campana ſtammende Pariſer Exemplar Nr. 327 entgangen iſt) nimmt gewiß richtig an, daß das Original dieſer in ſo vielen Wiederholungen erhaltenen Darſtellung, eine Bronzeſtatue ſei es von Lyſippos ſelbſt ſei es aus ſeiner Schule, einfach den ſeinen Bogen ſpannenden Eros darſtellte und daß bei den Wiederholungen dieſer Statue in Marmor der in allen unſeren Exemplaren vorhandene Baumſtamm als Stütze beigegeben wurde, an welchem die meiſten Kopiſten den Köcher des Eros, einige aber, um den Eros zugleich als Beſieger des Herakles ſelbſt darzuſtellen, „invita Minerva" die Attribute des Herakles (Löwenhaut und Keule) anbrachten. Die von Fröhner (S. 393) auf die Stadt Milet gedeutete amazonenhafte Frauengeſtalt auf dem Endymionſarkophage aus Bordeaux (Nr. 426) dürfte wohl vielmehr für eine Amazone zu halten ſein, die als Dienerin der Artemis-Selene (nach epheſiſcher Sage; vgl. Steph. Byz. unter *Ἔφεσος: ἐκλήθη δὲ ἀπὸ μιᾶς τῶν Ἀμαζόνων, ἣν καὶ βασίλισσαν καὶ πρόπολον Ἀρτέμιδος εἶναί φασιν*: nach Hygin. Fab. 223 u. 225 könnte man ſie Otrera nennen) dieſer die auf anderen Sarkophagdarſtellungen deſſelben Mythos von der Iris geleiſteten Dienſte leiſtet. Warum die Statue aus rothem Porphyr, an welcher Kopf, Arme und der rechte Fuß aus vergoldeter Bronze ergänzt ſind (Nr. 465) die Roma und nicht die Minerva darſtellen ſoll, iſt dem Referenten nicht klar: das Sitzen auf einem Felſen eignet ſich für die letztere doch mindeſtens eben ſo gut (man vergleiche nur die Hildesheimer Silberſchale) als für die erſtere. Endlich iſt die bei der Erklärung einer Weihinſchrift an Iſis Regina (Nr. 561) gemachte Be-

Digitized by Google

merkung über die Seltenheit der darin der Kaiſerin Julia Domna beigelegten Titel „mater castrorum et senatus et patriae“ nicht ganz richtig, da gerade dieſe Kaiſerin ſehr häufig auf lateiniſchen und griechiſchen Inſchriften „mater castrorum,“ ‘μήτηρ στρατοπέδων’ oder ‘μήτηρ κάστρων’ genannt wird. Vergl. K. Keil, Epigraphiſche Exkurſe im 2. Supplementbande der Jahrbücher für klaſſ. Philologie, S. 366 f.

In Bezug auf die ſtyliſtiſche Würdigung der beſchriebenen Bildwerke ſieht ſich Referent nur ſelten veranlaßt, von Fröhner abzuweichen: ſo erſchien ihm die Atheneſtatue aus Palermo Nr. 117, die Fröhner als „jolie statue“ bezeichnet, als eine mittelmäßige Arbeit und von dem (aufgeſetzten) Kopfe der mit Eros gruppirten Aphrodite (Nr. 152), von welchem Fröhner (S. 191) ſagt: „elle rappelle le plus beau style grec,“ hat Referent ſich ausdrücklich notirt, daß er von geringerer Arbeit ſei als das Uebrige.

Den meiſten Widerſpruch wird vorausſichtlich die Anordnung des Fröhner'ſchen Katalogs hervorrufen, welche die Benutzung deſſelben durch die Beſucher des Louvre in hohem Grade erſchwert: die Bildwerke ſind nämlich nicht nach der Reihenfolge ihrer Aufſtellung in den verſchiedenen Sälen des Muſeums beſchrieben, ſondern nach ſachlicher Ordnung, indem der bis jetzt allein vorliegende erſte Band die mythologiſchen (auf Gottheiten bezüglichen) Bildwerke enthält, während der zweite die Darſtellungen aus der Heroenſage, der Geſchichte und Ikonographie, der dritte die auf das öffentliche und Privatleben der Alten bezüglichen, ſowie die Beſchreibung der in den kaiſerlichen Wohnräumen zerſtreuten antiken Marmorwerke bringen ſoll. Der Verfaſſer rechtfertigt in einem Briefe an den „Surintendant des beaux-arts,“ Grafen de Nieuwerkerke, dieſe ungewöhnliche Anordnung damit, daß die immer fortſchreitende Reſtauration der verſchiedenen Säle des Louvre es der Verwaltung der Muſeen ſchon ſeit längerer Zeit unmöglich mache, den einzelnen Bildwerken ihren definitiven Platz anzuweiſen: in dem Maße, ſagt er (S. VI), als die neuen Galerien der Verwaltung der Muſeen übergeben werden, werden andere ihr behufs der darin vorzunehmenden Umgeſtaltungen entzogen. Hätte er alſo auf einer Anordnung der Beſchreibung nach der Reihenfolge der Säle beſtehen wollen, ſo würde die Veröffentlichung des Katalogs auf unbeſtimmbare Zeit hinausgeſchoben worden ſein. Gegen dieſe Rechtfertigung können wir natürlich nichts einwenden, ſondern nur den Wunſch ausſprechen, daß der Verfaſſer außer der ſchon dem erſten Bande beigegebenen „Concordance“ der Nummern der Beſchreibung und der (für den Mai 1869 gültigen) Aufſtellungsorte dem dritten Bande eine Geſammtüberſicht der in allen drei Bänden beſchriebenen Bildwerke nach ihrer, wenn auch proviſoriſchen, Aufſtellung und Nummerirung beifüge; wenn die definitive Aufſtellung und Nummerirung in's Werk geſetzt ſein wird, muß eine neue derartige Ueberſicht als Supplement des Katalogs und Leitfaden für die Beſucher des Muſeums ausgegeben werden.

Zum Schluß wollen wir noch kurz der hübſchen Holzſchnitte gedenken, mit welchen der vorliegende Band des Katalogs an nicht wenigen Stellen illuſtrirt iſt. Wir finden zu S. 4 eine theilweiſe Wiederholung der von O. Jahn (Berichte der ſächſ. Geſ. d. Wiſſ. 1868, Tfl. V) publicirten Pighius'ſchen Zeichnung der Borgheſe'ſchen Ara; S. 25 die Figur eines Triton (halb Menſch halb Seekrebs) mit einer Muſcheltrompete in der Linken, nach einem Wandgemälde aus Herculaneum (? ſollte daſſelbe nicht mit dem von Helbig „Wandgemälde der vom Veſuv verſchütteten Städte Campaniens“, S. 215 unter Nr. 1074 beſchriebenen Gemälde aus der Caſa dei Dioscuri in Pompei identiſch ſein?); S. 50 ein Facſimile der Künſtlerinſchrift auf der Marmorvaſe des Soſibios; S. 53, 54 u. 56 eine Anſicht der ſogenannten Incantada und zweier Figuren von derſelben nach dem im Jahre 1686 ausgeführten, in der Handſchriftenſammlung der kaiſerlichen Bibliothek aufbewahrten Zeichnungen des Ingenieurs Gravier d'Ottières; S. 113 einen Silberdenar des L. Manlius Torquatus; S. 140 u. 141 die Vorder- und Rückanſicht der zuerſt von L. Roß (Archäolog. Aufſätze I, Tfl. VII) wenig ſtylgetreu publicirten alterthümlichen Bronzeſtatuette der Athene von der atheniſchen Akropolis (jetzt in der Sammlung des Herrn Oppermann zu Paris); S. 155 die Carrey'ſche Zeichnung einer Platte des Parthenonfrieſes; S. 167 eine Münze der Kaiſerin Sabina mit der Venus genetrix; S. 176 die Baſis der Aphrodite von Melos nebſt dem jetzt verſchwundenen Stück mit der Künſtlerinſchrift des [Alex] andros, Sohn des Menides aus Antiocheia am Mäander (deren Zugehörigkeit zu der Statue auch Fröhner bezweifelt) nach einer Zeichnung des Herrn Debay Sohn

Digitized by Google

vom Jahre 1821; S. 211 die (ſchon erwähnte) Münze der kretiſchen Stadt Sybritia; S. 214 das Facſimile der Künſtlerinſchrift des Kleomenes von der Statue des ſogenannten Germanicus; S. 387 die Zeichnung eines Reliefs des Florentiner Muſeums (nach der Archäolog. Zeitung 1858, Tfl. 119, 2); endlich S. 499 die Pighius'ſche Zeichnung des Mithrasreliefs vom Kapitol.

Burſian.

Die Götter und Heroen Griechenlands, nebst einer Uebersicht der Kultusstätten und Religionsgebräuche der Griechen. Eine Vorschule der Kunstmythologie von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen. Mit 153 Holzschnitten. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1869. 8.

Wie der Verfaſſer in der Vorrede erklärt, ſoll das Buch einem doppelten Zwecke dienen: einmal den Schülern der oberen Klaſſen eines Gymnaſiums zu einem tieferen Verſtändniß der griechiſchen und römiſchen Klaſſiker zu verhelfen und zugleich den Sinn für das Schöne in ihnen zu erwecken, zweitens aber auch den angehenden Jüngern der Kunſt ſowie dem größeren Publikum ein nützliches und zugleich angenehmes Hilfsbuch zu ſein.

Gemäß dieſem Zwecke beſchränkt ſich der Verf. darauf das Nothwendigſte aus der Mythologie zu geben und, ſo oft für irgend einen Gott, einen Heroen von der Kunſt ein feſter Typus geſchaffen iſt, durch Beifügung eines oder mehrerer Bildwerke ihn dem Leſer vor die Augen zu ſtellen. Gerade in dieſer Beſchränkung aber, und in der Vereinigung der bildlichen Darſtellung mit dem von den Schriftſtellern Ueberlieferten liegt der Werth des Buches. Mythologien, wiſſenſchaftliche und populäre, theilweiſe von hohem Werthe, haben wir ja genug, und ebenſo werden diejenigen, welche über eine von der Kunſt geſchaffene Geſtalt ſich Belehrung ſuchen wollen, nicht in Verlegenheit ſein, wohin ſie ſich zu wenden haben, aber Beides neben einander wird ihm anderweitig kaum ſo, wie in dem vorliegenden Buche, geboten werden. Der Verfaſſer hat ſich bemüht, was irgend in der Mythologie von allgemeinerem Intereſſe iſt, nach den beſten Arbeiten der Neuzeit zuſammenzuſtellen, auch Schriften, die über einzelne Punkte der Mythologie erſchienen ſind, hat er aufzufinden und zu benutzen gewußt. Dabei folgt er nicht blindlings den Autoritäten, ſondern weiß ſich ſein ſelbſtändiges Urtheil zu bewahren. Und was die andere Seite des Buches, die Illuſtrationen anbetrifft, ſo hat auch hier der Verf. mit Einſicht aus dem reichen Schatze ausgewählt, die vorzüglichſten Bildwerke zur Erklärung der mythologiſchen Geſtalten verwandt. Lobend iſt auch anzuerkennen, daß er da, wo es die Gelegenheit mit ſich bringt, wo er einen auf einen beſtimmten Künſtler zurückgeführten Typus beſpricht, zugleich einige Notizen über das Leben dieſes Künſtlers giebt, ſo daß der Leſer im Stande iſt, nicht bloß über die Mythologie und die Art und Weiſe, wie die Geſtalten derſelben in der Kunſt ausgeprägt worden ſind, ſich zu belehren, ſondern auch das Wichtigſte aus der Kunſtgeſchichte ſich einzuprägen.

Damit ſoll indeß nicht geſagt ſein, daß das Buch nach allen Seiten hin untadelhaft iſt. Namentlich läßt ſich dem Verfaſſer zum Vorwurfe machen, daß er zu ſehr den phyſikaliſchen Deutungen der Mythen nachgeht. Weshalb müſſen wir wiſſen, was für Naturvorgänge einem Mythus zu Grunde liegen (angenommen ſelbſt, daß die Deutungen über jeden Zweifel erhaben ſeien, was doch bei den wenigſten der Fall iſt), um ein Kunſtwerk würdigen zu können, von deſſen Verfertiger wir ſicher annehmen können, daß ihm bei Erfindung und Ausführung der Statue, des Reliefs oder worin das Kunſtwerk auch immer beſtehen mag, jeder Gedanke an die in dem Mythus verhüllten Naturereigniſſe fern lag? Ferner hätte man wünſchen können, daß bei einzelnen Gottheiten nicht bloß die von der ausgebildeten Kunſt geſchaffenen Typen, ſondern auch die der vorhergehenden Periode erwähnt ſeien, mit einem Worte, daß nicht die Kunſt als etwas Fertiges, Vollendetes erſcheine; der Genuß an

Digitized by Google

den schönen Gestalten der zur Reife gekommenen Kunst wird nicht vermindert durch Gestalten aus der Zeit, wo sie noch im Werden begriffen war. Doch ist es dem Verf. nicht mit dem Recensenten der Revue critique (1869, I, S. 229) zum Vorwurf zu machen, daß er keinen Ueberblick über die Entwickelung der Kunst gegeben habe: im Gegentheil stört das, was sich davon in dem Buche findet, ein kurzer Abriß der Kunstgeschichte S. 390 unmittelbar nach der Beischreibung der Akropolis, in hohem Grade den Zusammenhang; so sehr ich auch den praktischen Nutzen eines derartigen Exkurses anzuerkennen geneigt bin, scheint er mir dennoch dem Zwecke des Buches, welches eine Kunstmythologie, keine Kunstgeschichte sein will, fern zu liegen. — Auch ist es nicht zu billigen, daß an einzelnen (allerdings wenig zahlreichen) Stellen Figuren mit dem Namen einer bestimmten Gottheit in hergebrachter Weise bezeichnet werden, ohne daß in der gegebenen Haltung oder den Attributen irgend etwas zu dieser Namengebung berechtigte. Der Verf. hat sich hier durch die allerdings berechtigte Neigung, möglichst große Monumente zu geben, etwas verführen lassen.

Daß in einem so umfangreichen Buche sich auch mancherlei kleine Irrthümer finden, daß hier eine größere Fülle, dort eine größere Beschränkung zu wünschen wäre, darf uns nicht weiter wundern. Ich erlaube mir zu dem, was ich in der Berliner Gymnasiallehrerzeitung, 1869, S. 470 ff. aufgezählt habe, noch Einiges hinzuzufügen.

S. 53. Bei Besprechung des Apollo von Tenea hätte der Verf. recht wohl auf die Merkzeichen des alten Styls, auf die Bildung der Augen und Ohren, sowie des Haares hinweisen können. Obgleich dergleichen in die Augen fällt, so will die Kunst zu sehen doch immer erst gelernt sein, und ein Buch, welches auch Schülern der höheren Gymnasialklassen zur Einführung in die Kunst dienen soll, darf nicht voraussetzen, daß die Augen derselben schon zum Auffassen und Erkennen von solchen Unterschieden geübt seien. Ebenso vermißt man S. 60 bei der Artemis die Bemerkung, daß die Göttin auf den Kunstwerken den Köcher auf dem Rücken trägt, zum Unterschiede von den sonst leicht damit zu verwechselnden Amazonen, bei denen er sich an der linken Seite findet. Man vermißt diese Bemerkung um so weniger gern, auch im Interesse der „angehenden Jünger der Kunst", als die Unkenntniß oder Vernachlässigung dieser Beobachtung schon oft zu seltsamen Versehen Veranlassung gegeben hat. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, im Berliner Museum eine deutlich als Artemis charakterisirte Statue zur Amazone ergänzt worden (Nr. 753), weil der Restaurator nicht wußte, daß der Köcher dann nicht auf dem Rücken, sondern an der Hüfte sich finden müßte. Unbekannt ist es mir, wo Herr S. die Nachricht her hat (S. 162), daß Pentheus von der Agaue für ein Schwein angesehen worden sei, während er nach der gewöhnlichen Sage als Löwe zerrissen wird. Kühn ist die Vermuthung S. 239, daß man sich die Kentauren ursprünglich als rein menschlich gedacht habe, weil man erzählt, daß sie mit den Lapithen zu Tische gesessen haben. Auch ist die Behauptung (S. 240), daß die Kentauren ursprünglich mit menschlichen Vorderfüßen gebildet sein, nicht zutreffend, wenn auch häufig angenommen: nur Chiron zeichnet sich durch diese Bildung vor allen aus. Unrichtig ist auch die Erklärung eines Berliner Vasenbildes (S. 271) auf die Heilung der Prötiden durch Melampus; daß dort Zeus vor der Io stehend dargestellt ist, darf jetzt wohl nicht mehr bestritten werden. In der Heraklessage ferner vermißt man ungern die zwar von Schriftstellern nicht erwähnte, aber durch unzählige Vasen bezeugte Verbindung des Helden mit seiner steten Begleiterin Athene.

Der zweite Abschnitt, die gottesdienstliche Verfassung der Griechen, besteht aus drei Theilen, von denen der erste, wichtigste, die Oertlichkeiten des Kultus, der zweite und dritte die religiösen Gebräuche und die mit der Ausführung derselben betrauten Personen behandeln. Vorzüglich wegen des ersten müssen wir dem Verf. dankbar sein, weil sein Buch dadurch, daß es zugleich die hauptsächlichsten Skulptur- und Architekturwerke vereinigt, um so mehr zum allgemeinen Gebrauche empfohlen werden kann. Die verschiedenen Style sind kurz, doch mit Verständniß behandelt, und die Grund- und Aufrisse der wichtigsten von den uns erhaltenen Tempeln lassen nichts zu wünschen übrig. Zu ändern wäre in diesem Theile nur die Erklärung des Pseudodipteros (S. 381) als „eines Gebäudes mit vollständigem Säulenumgange und an die Cellamauer angelehnten Halbsäulen", da die bisherige Definition als eines wirklichen Dipteros, bei dem nur die innere Säulenreihe weggelassen ist, so daß er dem Raume und der Anlage nach ein Dipteros, der Säulenzahl nach nur ein Peripteros

Digitized by Google

ist, bis jetzt durchaus nicht als falsch erwiesen ist. Gerade der Tempel von Selinus, den Herr S. als Beispiel anführt, dient dazu, die Richtigkeit der früheren Erklärung darzulegen, da dort von Halbsäulen sich nichts findet. Wenigstens unerwiesen ist auch die Behauptung (S. 375), daß die Tempel der Heroen im Gegensatze zu denen der Götter sich nach Westen geöffnet haben.

Trotzdem glaube ich das Buch mit vollem Recht zur allgemeinen Benutzung empfehlen zu können. Die hervorgehobenen Mängel betreffen meist Kleinigkeiten und werden das Buch nicht hindern, sich viele Freunde zu erwerben. Bei einer zweiten Auflage, die hoffentlich nicht ausbleiben wird, wird dann für Abhilfe wohl gesorgt werden. Man darf dann auch auf die Beseitigung einzelner Druckfehler, die sich jetzt darin noch finden, rechnen. Druck und Papier sowie die Illustrationen sind sonst gut und deutlich, und der Preis ist bei den vielen Abbildungen nicht zu hoch gegriffen.

Berlin. **R. Engelmann.**

Notiz.

Die Abbildung von St. Stephan in Wien, welche wir diesem Hefte beifügen, ist der demnächst erscheinenden zweiten Auflage der „Meisterwerke der Kirchenbaukunst" von dem Unterzeichneten entnommen. Sie zeigt uns den Dom in der Nordwestansicht, zur Seite rechts den gigantisch aufstrebenden Südthurm, wie er jetzt nach der meisterhaften Restauration von Fr. Schmidt wieder vollendet vor uns steht. Unmittelbar daneben, unter den von Ernst ausgebauten durchbrochenen Giebeln des Langhauses, bemerken wir die Sakristei, deren stylgemäße Wiederherstellung nach Maaßgabe der in der Wiener Akademie der Künste befindlichen alten Baupläne in Aussicht genommen ist, dann den zierlichen spätgothischen Vorbau des Singer- oder Nithards-Thores, endlich die romanische Hauptfaçade mit dem Riesenthor, den beiden achteckigen Heidenthürmen und den gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts angebauten gothischen Kapellen zu beiden Seiten. Unser von C. Daumerlang nach der Zeichnung von H. Bültemeyer ausgeführter Holzschnitt möge zugleich als Hinweisung auf den großen Kupferstich dienen, welchen der letztgenannte Künstler auf Bestellung des kais. Oberstkämmerers Grafen Crenneville unternommen und nahezu vollendet hat.

C. v. Lützow.

(Aus Germann, Götter und Heroen.)

Berichtigung.

Seite 231 der Zeitschrift, 15. Zeile v. u. muß es heißen 46 statt 47.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Der Stephansdom in Wien.

Nach einer Zeichnung von H. Bültemeyer in Holz geſchnitten von C. Daumerlang.

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. 1870.

Verlag von E. A. Seemann

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Hanno Rhomberg.

Der Vater unſeres Künſtlers war der Hiſtorienmaler und Profeſſor an der Münchener Akademie Joſeph Anton Rhomberg, dem Hanno im Jahre 1820 in München geboren ward. Das Kind brachte offenſichtlich die Liebe zur Kunſt mit auf die Welt, es handierte in einem Alter von zwei Jahren bereits mit Griffel und Bleiſtift und gab dem Vater dadurch Anlaß, es in dieſer Beſchäftigung nach der Natur zu zeichnen. Ueber die Erfolge des Schulbeſuches verlautete wenig Günſtiges, der Knabe hing viel zu leidenſchaftlich an der Natur, als daß er in den engen vier Wänden der Schule ſeinen Kopf hätte beiſammen haben können. Konnte er nicht Schmetterlingen nachjagen und vielgeſtaltige Käfer aufſpüren, ſo ſaß er träumeriſch über den Büchern und verſah ſie zum großen Aerger von Eltern und Lehrern mit Randzeichnungen.

So ſchleppte er ſich mühſam durch die Volksſchule und die unteren Klaſſen des Gymnaſiums, nicht aus Liebe zur Sache, ſondern weil der Vater eine allgemeine Vorbildung mit Recht für nothwendig erachtete. Nebenher genoß er den erſten förmlichen Zeichenunterricht beim Vater und trat dann den regelrechten Weg an, indem er ſich unter die Zahl der Zöglinge der Akademie einreihen ließ. Die Studien an derſelben ſcheinen ihn nicht ſonderlich befriedigt zu haben; als ſeine Kenntniſſe etwas mehr vorgeſchritten waren, trat er durch des Vaters Vermittelung bei Julius Schnorr von Carolsfeld als Schüler ein. Aber auch da war ſeines Bleibens nicht allzulange.

Offenbar unſicher, welchem Zweige der Kunſt er ſich zuwenden ſollte, finden wir ihn bald darauf unter der Leitung des trefflichen Bernhard Portraits malen. Ihm verdankte er die Weckung des in ihm ſchlummernden Farbentalentes, wie denn Bernhard damals mit ſeinen koloriſtiſchen Beſtrebungen ziemlich vereinzelt daſtand und weitaus nicht jene Anerkennung fand, die dem wackeren Künſtler gebührte. Bernhard, der fleißig die Alten ſtudirt hatte, legte neben geſchmackvoller Anordnung und zierlicher Ausführung namentlich auf Schönheit der Farbe großes Gewicht und wendete deshalb gerade dem Schüler beſondere Aufmerkſamkeit zu, welcher nach der letztbezeichneten Richtung hin am ausgeſprochenſten begabt war.

Rhomberg's Vater, welcher noch ganz der Zeit angehörte, in der man ſtrenge genommen nur Eine Kunſt, die religiöſe, kannte, ſah doch viel zu klar, um den Sohn in dieſelbe Bahn drängen zu wollen, in welcher er ſelbſt dem Ziele ſeines Lebens und Wirkens zuſtrebte.

Von weit größerem Einfluſſe in künſtleriſcher Beziehung war der ausgezeichnete Genremaler Karl von Enhuber, mit welchem Rhomberg manches gemein hatte. Schon von früheſter Jugend ſtill und in ſich gekehrt, lebte dieſer ſpäter oft längere Zeit von aller Welt abgeſchloſſen und konnte, je nachdem die Licht- oder Schattenſeite ſeines Weſens die Oberhand gewann, bald die ernſteſte Geſellſchaft zu toller Heiterkeit hinreißen, bald auch umgekehrt die fröhlichſte zum tiefſten Ernſt umſtimmen. Ende der vierziger Jahre verkehrte er mit dem Augsburger Maler Wagner, dem Meiſter der bekannten Fresken am Fuggerhauſe und mit Feodor Dietz, in ſpäterer Zeit viel mit dem Münchener Joſeph Müller.

Enhuber war ein viel zu bedeutend angelegter Menſch, als daß nicht ſelbſt eine innerlich ſo ſelbſtändige Natur, wie die Rhomberg's, von ihm hätte lebhaft und mächtig angezogen werden müſſen. Auch Enhuber ſtrebte mit eiſerner Energie nach einem höheren Aufſchwung in ſeiner Kunſt und nach einer ſtärkeren Betonung des Elementes der Farbe, ganz richtig erkennend, daß die Genremalerei, auf entſchieden realiſtiſche Behandlung ihrer Motive angewieſen, neben ſcharfer Charakteriſtik zunächſt auch lebhafterer Farbenwirkung bedürfe und daß in einer Schule wie der Münchener, welche aus der monumentalen Kunſt hervorgegangen war, um ſo entſchiedener mit den aus dieſer herübergenommenen Traditionen gebrochen werden müſſe, ſofern dieſelben immer noch auf das Wandgemälde zurückwieſen und dem Genre zumutheten, Principien zu folgen, welche ſeinem innerſten Weſen widerſprachen.

Der Ruf Rhomberg's datirt von der Entſtehung ſeiner „reiſenden Schüler", welche König Ludwig I. für ſeine im Jahre 1853 vollendete neue Pinakothek erwarb. Damit hatte er ſich einen Platz unter den Künſtlern von Namen errungen, ohne übrigens in ſeiner tiefſinnigen, nicht ſelten geradezu ſelbſtquäleriſchen Weiſe daraus, ſo nahe es lag und ſo unbeſtritten die Berechtigung dazu war, Hoffnungen auf eine ſchönere Zukunft zu ſchöpfen.

Im Jahre 1857 ſah man auf dem Münchener Kunſtverein die „Werkſtätte eines Dorfmalers." Hatten die „reiſenden Schüler" einen erſten Verſuch in der edeln Kunſt des Tabakrauchens gezeigt, ſo repräſentirte jenes Bild den erſten Verſuch im Porträtiren, mit welchem ſich der gleichfalls zum „Künſtler" beſtimmte Sohn des Dorfmalers abquält, in-

Digitized by Google

dem er ſich anſchickt, einen jüngeren Knaben abzukonterfeien, der ihm halb verlegen und halb erfreut über die unverhoffte Ehre gegenüber ſitzt, indeß der Vater des angehenden Malers zwiſchen beiden über den Tiſch hereinſchaut. Gerechtes Aufſehen machte die „Votivtafel," im Sommer 1858 vollendet. Einem altbayeriſchen Bauern iſt ſein Weib, vielleicht ſogar ſeine Kuh erkrankt und er hat ſich in dieſer Kalamität zur Mutter Gottes verlobt. Nach Erhörung ſeiner Bitte hat er dann beim Dorfmaler die entſprechende Votivtafel beſtellt und ſoll dieſelbe nun bezahlen. Der Preis mag gering genug ſein, dem Beſteller ſcheint er aber um ſo mehr viel zu hoch gegriffen, als jenes Unglück ja vorübergegangen. Seine beiden Kinder dagegen geben ſich ohne allen Rückhalt dem ihnen durch das Werk des Malers gebotenen außerordentlichen Genuſſe hin, der durch keinen Nebengedanken abgeſchwächt wird.

Das Jahr 1859 brachte den „engen Stiefel" und den „beſten Schüler," das Jahr 1860 eine Reihe gleich trefflicher Bilder: den „beſtraften Naſcher," den „Akrobaten in der Dorfſchenke" und „das zweite Glas," welch letzteres für die Nationalgalerie in New-York angekauft wurde. Im Jahre 1861 entſtanden „der Dintenklex," „der Jongleur," im Jahre 1862 der „Vogelbauer," „der gefangene Vogel," „der Junge am Schleifſtein," im Jahre 1868 „der ſchlecht genähte Schuh" und „der Auftrag der Mutter." Im Jahre 1864 malte Rhomberg das Bild: „Kinder bitten den Vater um den Ankauf eines Hundes," im Jahre 1865 ſeinen „kleinen Patienten" u. ſ. w. Seine letzte Arbeit war „die Wirthshausſzene" in der internationalen Ausſtellung zu München von 1869.

Die ſozialen Gegenſätze von Arm und Reich, Gering und Vornehm bieten dem denkenden Künſtler eine ſo reiche Fundgrube von tiefpoetiſchem Stoff für ſeine Darſtellungen, daß man ſich nur wundern kann, wie ſelten ſie bei uns ausgebeutet werden. Unſere Künſtler kommen leider mit dem Leben viel zu wenig in Berührung und was ſie davon kennen lernen, iſt in der Regel nur deſſen Außenſeite. Eingeſchloſſen in ihre Werkſtätten, bekümmern ſich die Meiſten ebenſowenig um die Bedürfniſſe und Leiden des Volkes, wie ſie ſich in ihrer geſellſchaftlichen Stellung berufen fühlen, die Salons der vornehmen Welt zu beſuchen. Für viele von ihnen gibt es keine Geſchichte, die Geheimniſſe des Seelenlebens bleiben ihnen ebenſo verſchloſſen, wie die Werke der Dichter und Denker ihres Volkes und darum iſt ihnen die Natur und das Leben ein mit ſieben Siegeln verſchloſſenes Buch, von dem ſie wenig mehr als den Einband kennen. Daß es eine Wiſſenſchaft des Schönen giebt, wiſſen ſie nur vom Hörenſagen; nach ihrer Anſicht reicht man mit dem bloßen Gefühl, das in der Nähe beſehen, ſich als eine Art künſtleriſchen Inſtinkts herausſtellt, vollkommen aus, und die Lehren der Aeſthetik ſind ihnen langweiliges Zeug, mit dem man weder ein Bild malen, noch eine Statue formen kann.

Daß das Volksgenre ſtärker kultivirt wird als das ſociale, liegt unter ſolchen Umſtänden nahe genug. Ohne nach der Tiefe der individuellen Charakeriſtik zu ſtreben und an die geſellſchaftlichen Fragen der Neuzeit zu rühren, kann es ſich grundſätzlich darauf beſchränken, den beſonderen Habitus des Volkes in naturtreuer Wahrheit wiederzugeben, erweiſt ſich alſo ſeinem Weſen nach als harmlos, um nicht zu ſagen äußerlich. Was es bringt, ſind oft nur einzelne Figuren, bei denen höchſtens die Tracht bemerkenswerth erſcheint.

Rhomberg's Arbeiten gehören faſt ausſchließlich dem humoriſtiſchen, in nur wenigen Ausnahmsfällen dem naiven Genre an; ſein Humor war es zunächſt, der ihn zu einem Liebling des Publikums machte. Er iſt immer ungeſucht und zeigt keine Spur jenes ätzenden Elements, von dem der Künſtler im Umgange nicht ganz frei war, ein ſo treffliches Herz er auch beſaß. Er ſelbſt war vielleicht der Letzte, der ſich von dem Werthe ſeiner Leiſtungen überzeugen ließ, ſo groß war ſeine Beſcheidenheit.

Digitized by Google

Seit einer ziemlichen Reihe von Jahren hatte Rhomberg mit der Wimmer'schen Kunsthandlung in München das Uebereinkommen getroffen, jedes neu vollendete Bild dieser vorzulegen; durch ihre Vermittlung wurden seine Arbeiten über alle Länder verbreitet und fanden namentlich in Nordamerika sehr günstige Aufnahme.

Seine Gesundheitsverhältnisse ließen schon lange viel zu wünschen übrig. Nach seiner eigenartigen Weise verließ er im Juli 1869 München, ohne daß selbst Nahestehende wußten, wohin er gegangen; bald darauf traf aus dem Dorfe Walchsee in Tyrol die Nachricht von seinem plötzlichen Tode ein: ein Schlagfluß hatte in der Nacht vom 16. auf den 17. Juli seinem Leben ein Ende gemacht.

C. A. R.

Die Bronzethüren im Kapitol zu Washington.

Wie Henry T. Tuckerman, der talentvolle Literarhistoriker und Kunstkritiker der Vereinigten Staaten sehr richtig sagt, hat die Kunst in der amerikanischen Union mit Hindernissen der verschiedensten Art zu kämpfen, um für das Volk der großen transatlantischen Republik ein sociales und ästhetisches Bildungselement zu werden. Der nimmer ruhende Handelsgeist der Nation, die unvollständige Ausbildung vieler Künstler, das wilde Ueberstürzen des amerikanischen Lebens (the hurry and bustle of life), der Mangel einer gerechten und festbegründeten Kritik, Sorglosigkeit, Flüchtigkeit und Ungleichheit in der technischen Ausführung, — das sind nach Tuckerman die Hauptursachen, weshalb es den Nordamerikanern bis jetzt nur ausnahmsweise gelungen ist, auf dem Gebiete der Kunst in demselben Maße Lorbeeren zu pflücken, wie auf dem Felde der Politik und anderer praktischer Thätigkeiten. In den letzten Decennien ist indessen ein erfreulicher Umschwung eingetreten, und Männern wie William Page, Eastman Johnson, Daniel Huntington, Frederic Edwin Church, Emanuel Leutze, Albert Bierstadt, William Wetmore Story, Erastus D. Palmer, Thomas Crawford, Randolph Rogers u. A. ist es doch gelungen, nicht bloß in den Vereinigten Staaten die gesunde Fortentwickelung der Kunst auf dem Gebiete der Malerei und der Skulptur zu fördern, sondern sich auch in Europa Achtung und Anerkennung zu erwerben.

Es ist indessen nicht unsere Absicht, hier die hervorragendsten Maler und Bildhauer der nordamerikanischen Union genauer zu besprechen, wir wollen nur mit wenigen Worten auf ein Werk hinweisen, welches aus den Händen von drei der bedeutendsten amerikanischen Bildhauer hervorgegangen ist und gegenwärtig das Kapitol zu Washington im Distrikt Columbia ziert.

Die Bronzethüren, welche den Gang zur Halle der Repräsentanten und zur Senatskammer im Kapitol schließen, wurden unter der Administration des Präsidenten Franklin Pierce bestellt. Die Künstler Thomas Crawford und Randolph Rogers wurden damals mit der Ausführung dieser Thüren beauftragt.

Die von Rogers gearbeitete Thür schließt den Korridor, welcher zur neuen Repräsentantenhalle führt; sie ist ganz aus Bronze gegossen und wiegt 20,000 Pfund. In dem Rahmen der Thür, der ebenfalls aus Bronze gegossen ist, befinden sich vier Figuren, welche

Digitized by Google

Europa, Aſien, Afrika und Amerika repräſentiren. Die Thür ſelbſt iſt in acht quadratiſche Felder getheilt und ein halbrundes befindet ſich über denſelben. Jedes dieſer Felder enthält eine bildliche Darſtellung, die Geſchichte der Entdeckung Amerika's illuſtrirend. Die unterſte Darſtellung links zeigt „Columbus vor dem Rathe in Salamanca"; die darüber „Columbus' Abreiſe nach dem Kloſter La Rabida"; dann folgt „Columbus am Hofe Ferdinand's und Iſabella's", und oben links „Columbus' Abreiſe von Palos". In den Feldern der rechten Seite, von oben nach unten, ſieht man: 1) „Columbus' erſtes Zuſammentreffen mit den Eingebornen der neuen Welt"; 2) „Columbus' Einzug in Barcelona"; 3) „Der Admiral in Ketten"; 4) „Columbus' Tod". Das halbrunde Feld über den beiden Thürflügeln enthält „die erſte Landung der Spanier in San Salvador."

Das Werk von Randolph Rogers wurde in Rom modellirt und in München bei Miller gegoſſen.

Die andere Thüre im öſtlichen Porticus des Kapitols wurde von Thomas Crawford kurz vor ſeinem Tode entworfen und in Gemeinſchaft mit William H. Rhinehardt ebenfalls in Rom modellirt; ſie iſt 14 Fuß 6 Zoll hoch und beide Flügel zuſammen haben eine Weite von 7 Fuß 6 Zoll. Wie die Thorflügel von Rogers, ſo ſind auch dieſe in acht Felder eingetheilt, welche den Frieden und den Krieg in allegoriſchen Reliefbildern darſtellen. Das oberſte Bild auf dem rechten Flügel, der Kriegsſeite, ſchildert die Schlacht bei Bunkerhill (1775) und Warren's Tod; das mittlere enthält eine intereſſante Scene aus der Schlacht bei Monmouth (1778). Der General Charles Lee hatte ſich nämlich während dieſer Schlacht den Befehlen Waſhington's, des Obergenerals, gegenüber ungehorſam bewieſen; letzterer ſuchte den ungehorſamen Unterfeldherrn noch auf dem Schlachtfelde auf und warf ihm ſein ungebührliches Betragen mit heftigen und harten Worten vor. Dieſen Moment hat der Künſtler aufgefaßt. George Waſhington, der allerdings in ſeinem Rechte war, ließ ſich, ganz gegen ſeine ſonſtige Gewohnheit, bei dieſer Gelegenheit zu den leidenſchaftlichſten und verletzendſten Aeußerungen hinreißen. Das dritte Bild auf dem rechten Flügel ſtellt einen kühnen Bayonnettangriff in der Schlacht bei Yorktown (1781) dar.

In dem Cirkel des unteren Faches befindet ſich eine allegoriſche Darſtellung des Krieges; ein vollſtändig bewaffneter britiſcher Grenadier greift einen friedlichen Farmer vor ſeiner Blockhütte an. Daneben, auf dem linken Thürflügel befindet ſich die allegoriſche Darſtellung des Friedens: eine glückliche Farmerfamilie, die nach Beendigung des Revolutionskrieges ſich wiederum ihrer friedlichen Beſchäftigung mit dem Ackerbau hingiebt. Darüber ſieht man eine gelungene Schilderung des freudigen Empfanges, der Waſhington 1789 in Trenton zu Theil ward. Ferner Waſhington's Inauguration als erſten Präſidenten der Vereinigten Staaten; und endlich die Grundſteinlegung des Kapitols in Waſhington City.

Auch dieſe Thür ſollte in der königl. Erzgießerei von Miller in München gegoſſen werden; allein Crawford's Tod trat ſtörend dazwiſchen, und ſo geſchah es, daß die betreffenden Formen nach Newyork gebracht werden mußten, um in der Ames-Gießerei zu Chicopee im Staate Maſſachuſetts gegoſſen zu werden. Im November 1868 wurde die Thüre im Kapitole aufgeſtellt.

Wie bei dem Werke von Randolph Rogers Columbus entſchieden die Hauptrolle ſpielt, ſo tritt bei der Arbeit von Crawford und Rhinehardt die Heldengeſtalt George Waſhington's in den Vordergrund. Beide Schöpfungen verdienen ſowohl hinſichtlich der Auffaſſung wie hinſichtlich der Ausführung volles Lob; die Kompoſition der einzelnen Figuren zeigt Leben und künſtleriſche Bewegung. Die Hauptgeſtalten athmen die ganze Wahrheit perſönlichſten Daſeins, ohne an Würde und edlem Ausdrucke zu verlieren. Beſonders gelungen erſcheint uns Waſhington's antike Heldengeſtalt, von dem jener Kongreßredner ebenſo

Digitized by Google

wahr wie schön sagte: „Er war der Erste im Kriege, der Erste im Frieden, der Erste in den Herzen seiner Landsleute“ (First in war, first in peace and first in the hearts of his countrymen); überhaupt meinen wir, daß das Werk von Rogers durch das von Crawford an künstlerischer Kraft und Schönheitssinn übertroffen werde.

Möge hier schließlich eine kurze biographische Skizze der drei Künstler Platz finden.

Randolph Rogers, ein Virginier von Geburt, ist wohl zu unterscheiden von John Rogers, der in Massachusetts geboren wurde und ebenfalls Bildhauer ist. Während der Letztere wesentlich Soldatengruppen und Soldatenfiguren macht, die an den Secessionskrieg erinnern und vielfach in Amerika gekauft werden, obschon sie nur selten die Spuren eines höheren Styles an sich tragen, hat der Erstere mit Eifer und Erfolg die Bildhauerkunst in Rom studirt. Unter seinen Erstlingswerken verdient erwähnt zu werden: „Nydia“, das blinde Mädchen aus Pompeji, bekannt aus Bulwer's Roman: „die letzten Tage von Pompeji“. Er unternahm die Vollendung des von Thomas Crawford begonnenen Washington-Monuments zu Richmond in Virginien. Außer der oben erwähnten Bronzethür im Kapitole zu Washington vollendete er den „Engel der Auferstehung“ (Angel of the Resurrection), ein wirkungsvolles Grabdenkmal für den zu Hartford im Staate Connecticut beerdigten Obersten Colt. In jüngster Zeit beschäftigten ihn zu Rom zwei größere Werke: das eine ist ein Denkmal für den Staat Rhode Island, den Genius dieses Staates darstellend. Die Hauptfigur in dieser Arbeit ist eine „Amerika“ von zehn Fuß Höhe; sie ist von vier anderen, sieben Fuß hohen Statuen umgeben, lehnt sich auf ein Schwert und hält einen von Lorbeeren und Immortellen gewundenen Kranz in der Hand. Das andere Werk ist zu einem ganz ähnlichen Zwecke für den Staat Michigan bestimmt. Auch hier ist die Hauptfigur zehn Fuß hoch; sie hat aber, auf die Jugend und die Geschichte dieses Staates hindeutend, eine mehr kriegerische Haltung; vorwärts schreitend, hält sie in der einen Hand den Schild, in der andern das gezogene Schwert, im Gürtel erblickt man den Tomahawk, das Haupthaar ist nach Indianerweise mit Federn und Muscheln geschmückt. Bekanntlich war Michigan noch vor wenigen Jahren in seinem größeren Theile von wilden Indianern bewohnt. Von diesen beiden Werken erhielt Rogers für das eine 50,000, für das andere 75,000 Dollars. —

William H. Rinehardt stammt aus Baltimore im Staate Maryland; auch er lebte und studirte längere Zeit in Rom. Seine „Samaritanerin“ (Woman of Samaria) ist ein tief durchdachtes Kunstwerk, durchhaucht von warmem Gefühl und religiösem Ernst. Seine „Latona und ihr Kind“ stellen mit schlichter Einfachheit und sicherem Schönheitssinn die Mutterliebe künstlerisch dar; unter seinen Basreliefs verdienen die „Nacht“ und der „Morgen“ erwähnt zu werden. —

In Thomas Crawford vereinigt sich die zähe Ausdauer des amerikanischen Charakters mit dem lebhaften Temperamente des Irländers. Er wurde am 22. März 1813 zu New-York geboren und starb in London am 16. October 1857. Schon in frühster Jugend entwickelte er große Liebe für die Kunst und verbrachte seine Mußestunden bis zum 14. Lebensjahre entweder mit Zeichnen und Skizziren oder mit der Durchstöberung von Kunsthandlungen und Gemäldeauktionen. Nachdem er eine Zeit lang bei einem Holzschnitzer in die Lehre gegangen war, trat er im 19. Jahre in das Atelier des Herrn Launitz zu Newyork ein. Zu gleicher Zeit nahm er an dem Unterricht und den Uebungen der nationalen Zeichen-Akademie in Newyork Theil. Durch angestrengte Arbeit erwarb er sich die Mittel, um nach Rom zu gehen, woselbst er, mit Empfehlungsschreiben an Thorwaldsen versehen, im Sommer 1835 ankam. Der große dänische Bildhauer empfing den jungen strebsamen Künstler sehr freundlich und lud ihn ein, in seinem Atelier zu arbeiten, ein Anerbieten, auf welches Crawford natürlich sofort einging. Wie in Amerika, so arbeitete er auch hier mit dem größten

Digitized by Google

Fleiße. Nach Vollendung einiger anderer Originalwerke entwarf er im Jahre 1839 seinen „Orpheus", das Meisterwerk, welches ihn zuerst in weiteren Kreisen in Amerika bekannt machte und von Thorwaldsen als eine „klassische Statue" bezeichnet wurde. Die Statue befindet sich gegenwärtig im Athenäum zu Boston. Nachdem sich Crawford mit Skizzen aus der Mythologie und der christlichen Kirchengeschichte längere Zeit beschäftigt und z. B. verschiedene Basreliefs biblischen Inhaltes mit Geist und Grazie ausgeführt hatte, wandte er sich, von einer Reise nach Amerika im Jahre 1844, wo er sich mit Fräulein Louise Ward verheirathet hatte, zurückgekehrt, vornehmlich der monumentalen und nationalen Bildhauerkunst zu. Für die Musikhalle in Boston vollendete er jene Bronzestatue von Beethoven, die in der königlichen Gießerei zu München gegossen wurde. Ihre Vollendung wurde durch ein großes musikalisches Fest gefeiert. Seine kolossale Reiterstatue von George Washington, die 25 Fuß hoch ist, wurde unter seiner persönlichen Beaufsichtigung ebenfalls in München gegossen. Seitdem wurde das außergewöhnliche Talent Crawford's auch in Europa vielseitig anerkannt, wie schon aus dem Umstande hervorgeht, daß ihn die Akademien zu München und Petersburg und die St. Markusakademie zu Venedig zu ihrem Mitgliede ernannten. Sein großartigstes Werk, um von seinen vielen übrigen Arbeiten hier zu schweigen, ist die kolossale Statue: „der Genius Amerika's", für die Zinne des Kapitoldaches in Washington City bestimmt. Dies Prachtwerk, welches eine majestätische, bis zu den Füßen drapirte weibliche Figur darstellt, hat den Ausdruck von selbstbewußter Kraft, voll Hoheit, Seelengröße und Macht. Während der Künstler mit dieser Arbeit beschäftigt war, führte er für die Kapelle des Friedhofes von Mount Auburn bei Boston die Statue von Jakob Otis, „Neuengland's mächtigem Feuerbrande", aus und vollendete die rührende Gruppe „der Verbrecher am Pranger" und „Hebe und Ganymed".

Thomas Crawford besaß eine enorme Arbeitskraft, der nur sein Fleiß gleichkam; während seiner künstlerischen Laufbahn, von der ihn leider ein zu früher Tod hinwegrief, schuf er mehr als 60 Werke, darunter einige von kolossalem Umfange, sowie gegen 50 Skizzen in Gyps und Entwürfe der verschiedensten Art, von denen die meisten von seinen Schülern bereits vollendet sind oder doch vollendet werden sollen. Die Büste seiner eigenen Frau ist ein Meisterstück in der Vollendung, voll unendlichen Reizes und zarter Lieblichkeit. Er galt in Rom als der würdigste Repräsentant der amerikanischen Skulptur und genoß die Liebe und die Achtung aller seiner Landsleute und Kunstgenossen.

Rudolph Doehn.

Digitized by Google

Zur italieniſchen Kunſtgeſchichte.

Von W. Lübke.

Wenn ich im Folgenden die auf einer kürzlich ausgeführten Reiſe gemachten Beobachtungen zu veröffentlichen unternehme, ſo habe ich vorab den Standpunkt und die Richtung dieſer meiner jüngſten Studien näher zu bezeichnen. Was zunächſt die örtliche Ausdehnung derſelben betrifft, ſo beſchränkte ſich meine Reiſe auf die mittleren Gebiete Oberitaliens und den Küſtenſaum des adriatiſchen Meeres bis Ancona und Loreto. Es ſind dies die Gegenden, welche von den meiſten Reiſenden theils nur flüchtig, theils gar nicht beſucht werden und die deshalb immer noch nicht genug durchforſcht ſind. Zwar für die Disciplin der Malerei kann man dies nicht ſagen; hat doch der treffliche Mündler noch kurz vor ſeinem jähen Tode uns in den Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone eine Fülle werthvoller Notizen über die Geſchichte der italieniſchen Malerei hinterlaſſen und darin ſelbſt die Werke der entlegenſten und verlaſſenſten Orte berückſichtigt. Ich will daher nicht ſo Ueberflüſſiges thun, meine eigenen Studien auf dieſem Gebiete zu veröffentlichen. Wohl aber glaube ich durch Mittheilung deſſen, was ſich mir an neuen Aufſchlüſſen über Architektur und Plaſtik ergeben hat, der Wiſſenſchaft einen Dienſt erzeigen und einige Beiträge zur Geſchichte dieſer Künſte bieten zu können. Es iſt in Italien überall für Kunſtgeſchichte noch ſo viel zu thun, daß ſelbſt an den bekannteſten Orten der Eifer des Forſchers noch Stoff zur Genüge findet. Ich gedenke nun in Folgendem das für die Geſchichte der Architektur und Plaſtik Werthvollſte kurz zu berühren.

I. Ferrara.

Ferrara iſt eine von den wenigen Städten Italiens, in welchen das Mittelalter nur vereinzelte Spuren hinterlaſſen hat und deren Intereſſe ſich faſt ausſchließlich auf Denkmäler der neueren Zeit beſchränkt. Aus dem Mittelalter datirt nur das Aeußere des Domes mit der wunderlichen dreigiebeligen Façade und ihrem eleganten Triforienmotiv, welches irgend ein italieniſcher Baumeiſter von einer frühgothiſchen Kathedrale Frankreichs nach dem Süden verpflanzt zu haben ſcheint; ſodann aber beſonders das gewaltige Kaſtell, ein maſſenhafter Backſteinbau mit Zinnenkranz und Thürmen, wohl eins der großartigſten Ueberbleibſel mittelalterlichen Befeſtigungsbaues. Intereſſant iſt an dieſem Werke, wie früh die italieniſche Architektur auch in ſolchen Gebäuden Regelmäßigkeit der Anlage und Symmetrie des Aufbaues erſtrebt hat, während man im Norden vorzugsweiſe in dieſen Anlagen dem maleriſch Zufälligen nachging.

Doch, wie geſagt, der Schwerpunkt Ferrara's in künſtleriſcher Beziehung beruht darauf, daß die Stadt im Weſentlichen eine moderne Schöpfung, ja vielleicht das früheſte Beiſpiel jener auf Geheiß eines Fürſtenwillens hervorgerufenen Reſidenzen iſt, deren wir in Deutſchland eine ſo große Zahl beſitzen. Während aber dieſe deutſchen Reſidenzen durchgängig Töchter der ſchlimmſten Epoche architektoniſchen Schaffens ſind und die ebenſowohl barocken

Digitized by Google

wie nüchternen Spuren dieses Ursprungs zur Schau tragen, fällt für Ferrara der günstige Umstand in's Gewicht, daß seine Entstehung mit dem Emporblühen der jungen Renaissance Hand in Hand geht. Im Uebrigen bietet es dennoch unverkennbare Punkte der Verwandtschaft mit einer Anzahl jener deutschen Fürstenschöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts; und wenn man in den langestreckten, breiten, sonnigen Straßen, die sich viertelstundenweit schnurgerade hinziehen, nach irgend einem, am äußersten Ende gelegenen Kloster pilgert, oder nach einem eben so weit hinausgeschobenen, in den mächtigsten Anfängen stecken gebliebenen Palaste, so öffnen sich bei jeder Querstraße Perspektiven von so armseliger Oede, daß man sich unwillkührlich fragt: bist du nicht etwa in einem der Dutzend kleinen Versailles deines geliebten Vaterlandes? Mit einem Schlage tritt die Geschichte dieser wie so vieler andern Residenzen dem Wanderer entgegen.

Borso I. († 1471), von Kaiser Friedrich III. zum Herzog von Modena, Reggio ꝛc. ernannt, wußte sich von Papst Paul II. zugleich den Titel eines Herzogs von Ferrara zu verschaffen. Voll Eifer suchte er nun die Stadt dieses neuen Titels würdig zu machen. An den unbedeutenden mittelalterlichen Kern fügt er nach allen Seiten ein ausgedehntes Netz neuer Straßen, in beträchtlicher Breite angelegt, gradlinig sich erstreckend und rechtwinklig von andern durchschnitten. Die so entstandene, um das Vierfache vergrößerte Stadt wird mit einem System von Befestigungen, von Gräben, Bastionen und Wällen umgeben und das Ganze auf eine Stadt ersten Ranges berechnet. Aber obwohl die Este durch Pflege von Wissenschaften und Künsten, durch Beförderung des Handels und Verkehrs die Stadt zu einer Blüthe brachten, daß sie hunderttausend Einwohner gezählt haben soll, würde doch das Vierfache nothwendig gewesen sein, dies weite Stadtgebiet zu bevölkern. Man hatte freilich gut Straßen anlegen und Gebäude projektiren in dem nach allen Seiten sich völlig eben ausdehnenden Lande, denn auch das hat Ferrara mit den deutschen Schwesterresidenzen gemein, daß sie alle Kinder der Ebene sind.

Die Selbständigkeit der Herzoge von Ferrara währte von 1452 bis zum Tode Alphons II. (1597), nicht ganz anderthalb Jahrhunderte, ein Zeitraum, der nicht genügend war, die großen Pläne Borso's bei Anlage der Stadt zur Verwirklichung zu bringen. Man sieht vielmehr aus dem Styl der Gebäude, daß die meisten Paläste während der etwa zwanzigjährigen Regierung dieses unternehmenden und bauluſtigen Fürsten entstanden. Die Mehrzahl trägt das liebenswürdige Gepräge der heiteren dekorationsfrohen Frührenaissance. Man kann noch jetzt in diesen Werken die Bauthätigkeit Borso's auf Schritt und Tritt verfolgen. Es galt offenbar, die neuen Hauptstraßen möglichst rasch mit stattlichen Palästen zu besetzen. Manches ließ der Herzog selbst errichten, zu Anderem mochte er die Herren seines Hofadels veranlassen. Vor Allem war es nothwendig, an den Kreuzpunkten der Hauptstraßen feste Kerne zu gewinnen, an die sich die weitere Entwicklung anzuschließen vermöchte. So entstand an der Durchschneidung der heute Corso Vittorio Emmanuele genannten Straße mit dem Corso di Porta Po und di Porta mare das Vierblatt von Palästen, zu welchen Palazzo de' Diamanti und de' Leoni gehören.

Jeder Palast erhielt dann einen stattlichen Balkon, der sich auf Konsolen im Hauptgeschoß um die Ecke des Gebäudes herumzieht und, beiläufig gesagt, an dieser Stelle viel glücklicher angebracht ist als meistens an unsern modernen Gebäuden. Aber schon von diesen Palästen kamen nur wenige zur Vollendung; die meisten bieten gegen die Straße hin bedeutende Façaden, an den Ecken gewöhnlich mit reich dekorirten Rahmenpilastern ausgestattet, während beim Ausbau des Innern die Mittel dann versiegten und der Hof verkümmert wurde, wenn nicht schon im Hausflur die Armseligkeit beginnt.

An anderen Punkten war es die Aufgabe, einem öffentlichen Platze sein monumentales

Digitized by Google

Gepräge zu geben. So an der jetzigen Piazza Arioſtea. Man baute dort große Paläſte, deren Erdgeſchoß man mit einer Säulenhalle öffnete. Das eine dieſer Gebäude an dem erwähnten Platze, Palazzo Rondinelli, öffnet ſich mit zweiundzwanzig Arkaden auf ſchönen Marmorſäulen zu einer Halle von 21 Fuß Tiefe und 268 Fuß Länge. Tritt man aber durch die verwahrloſte Thür in die Eingangshalle, ſo ſieht man, daß die Ausſtattung der Façade für das Innere nichts übrig gelaſſen hat. Beſſer ſteht es mit Palazzo Bevilacqua, der die linke Seite deſſelben Platzes einfaßt. Auch er öffnet ſich mit einer Marmorhalle von funfzehn Arkaden und zeigt an der Straßenecke einen eleganten Marmorbalkon auf Konſolen; aber ſein Inneres iſt dem entſprechend durchgeführt, und der ſchöne quadratiſche Hof mit ſeinen Arkaden auf ſechs zu ſechs Säulen, denen an den Ecken Pfeiler mit Halbſäulen entſprechen, gehört zu den wenigen vollſtändig ausgebauten Höfen Ferrara's.

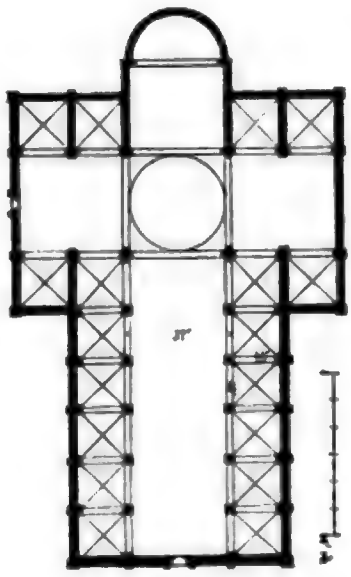
Derſelbe Platz, welcher 1494 durch Hercules I. angelegt wurde, zeigt aber, wie es mit dem weiteren Ausbau der Stadt gleich von Anfang haperte; denn hart neben dieſen prachtvollen Paläſten ſieht man die armſeligſten Häuschen im Stil des verkommenen Kleinbürgerthums deutſcher Duodezreſidenzen, von einer ſo traurigen, mühſam nach Anſtand ringenden Dürftigkeit, wie ſie ſonſt in dem geſunden Naturwuchs italieniſcher Städte mit ihrer originellen Phyſiognomie gar nicht vorkommt. Denſelben Charakter tragen aber die meiſten dieſer neuen Straßenquartiere, ſobald ſie ſich mehr vom Mittelpunkte der Stadt entfernen; ja weiter gegen die Peripherie verlieren ſich auch dieſe faſt dürftigen Spuren ſtädtiſchen Anbaues, und auf beiden Seiten ziehen ſich lange Mauern hin, dann und wann mit Portalen durchbrochen, durch welche man weite Strecken von Wieſen bemerkt, die wohl den dritten Theil des geſammten ſtädtiſchen Areals umfaſſen. Man ſieht: die Stadt iſt nicht fertig geworden, ihr freiwilliges Wachsthum iſt weit hinter den hochfliegenden Vorausſetzungen ihres Gründers zurückgeblieben, und ſo iſt ſie ſelbſt gleich der Mehrzahl ihrer Paläſte eine nie zur Vollendung gelangte Schöpfung, eine Ruine der Renaiſſance.

Unter den unvollendet gebliebenen Paläſten nimmt Palazzo Scrofa vielleicht den erſten Rang ein. Lodovico Sforza, der 1490 Beatrice d'Eſte geheirathet hatte, ließ den Palaſt für ſich erbauen, ſchenkte den noch unfertigen jedoch ſpäter an ſeinen Geſandten in Ferrara, Antonio Coſtabili, nachdem er ſein Land und die Hoffnung auf Wiedererlangung des Thrones verloren hatte. Der unfertige Hof mit ſeinen edlen Säulenhallen, von denen die eine 20, die andere 26 Fuß Tiefe hat, die damit verbundene, ebenfalls 24 Fuß breite Halle, welche ſich nach dem Garten öffnet, endlich der daranſtoßende quadratiſche Saal mit ſeinen ſchönen Gewölbmalereien von der Hand Garofalo's gehört noch immer zum Vollendetſten, was der Palaſtbau der Frührenaiſſance in Italien hervorgebracht hat. Aber auch ſonſt bieten die Paläſte Ferrara's mehrere Beiſpiele von einer Großartigkeit der Verhältniſſe, daß ſie ſich mit den mächtigſten Paläſten von Florenz und Rom meſſen dürfen. Der glückliche Umſtand, welcher für den Säulenbau der Hallen den Marmor zur Verfügung ſtellte, gab damit auch den Höfen in den wenigen Fällen wo dieſelben zur Ausführung kamen, jene vornehmere Schlankheit, die man z. B. an den Backſteinſäulen Bologna's vermißt. Zu dem Edelſten in dieſer Art gehört der Hof des Pal. de' Diamanti, welcher 1492 von Sigismondo, dem Bruder Herzogs Hercules II. erbaut wurde. Die Säulen mit ihren feinen, geiſtvoll variirten Kapitälen ſind im Geſammtverhältniß wie in der Behandlung des Einzelnen von unübertrefflicher Anmuth. Die Dimenſionen des Palaſtes ſind ſehr anſehnlich, das Hauptgeſchoß beſteht aus einer Anzahl ſtattlicher Räume von etwa 30 Fuß Höhe, darunter der große Hauptſaal gegen 120 Fuß Länge mißt. Intereſſant ſind die Holzdecken mit ihren mannigfach komponirten Kaſſettenfeldern, alles mit reicher Bemalung und von edler Wirkung

Digitized by Google

im Geſammtton wie im Einzelnen. Mehrere unvollendet gebliebene Decken zeigen, wie einfach man verfuhr, indem man nur die Grundformen derb zuſchnitt und alles Uebrige vom Maler erwartete, der die feineren Gliederungen in Gold und Farben aufmalte. Auch Palazzo Schifanoja, für Herzog Borſo erbaut, imponirt durch die gewaltigen Verhältniſſe, wenngleich von der alten Pracht nur noch der große Saal mit den merkwürdigen Fresken von Coſimo Tura und Pietro della Francesca, ſowie das ſtattliche Marmorportal des Haupteingangs Zeugniß ablegen. An dieſem Portal zeigt ſich, wie an den meiſten ähnlichen Arbeiten zu Ferrara, in der flachen Behandlung der Formen, wie ſehr dort der Backſteinſtyl die Marmorarbeit beeinflußt hat.

Indeß ſo viel Intereſſantes die Paläſte Ferrara's bieten, ſo ſind doch die Kirchen der Stadt für unſere Betrachtung noch ungleich werthvoller; ja ihre kunſtgeſchichtliche Bedeutung iſt mit Ausnahme gelegentlicher kurzer Notizen bei Burckhardt kaum irgendwo genügend gewürdigt worden. Nicht weniger als vier große Kirchenbauten aus der Zeit der Frührenaiſſance finden ſich hier als eben ſo viele Variationen des Baſilikenſchema's, zum lebendigen Beweis für die Raſtloſigkeit, mit welcher die damaligen Meiſter dies wichtige Thema aufgefaßt und neu durchgebildet haben. Selbſt für den heutigen Kirchenbau ſind hier bedeutende Anregungen zu gewinnen, freilich nicht für diejenigen, welche im Nachbeten irgend einer mittelalterlichen Schablone, ſei ſie nun gothiſch oder romaniſch, auf bequemſte Weiſe ihr Heil ſuchen, wohl aber für denkende Architekten, die aus der Verſchmelzung mittelalterlicher und antiker Elemente eine für unſere Zeit und ihre Kulturbeſtrebungen charakteriſtiſche Form zu gewinnen ſuchen. In der That zeigen die ferrareſiſchen Kirchen dieſer Gattung die Tendenz, in Plananlage, Aufbau und Konſtruktion der erprobten Ueberlieferung des Mittelalters zu folgen, dieſe Grundgedanken aber in der Sprache der antiken Kunſt, wie ſie dieſelbe verſtanden, auszudrücken. Und dieſe Sprache iſt noch nicht die konventionell abgeſchliffene des vorgeſchrittenen 16. Jahrhunderts, ſondern ſie bewegt ſich in der anmuthigen Freiheit und Mannigfaltigkeit des funfzehnten. Während nun für das Innere bald der Pfeiler, bald die Säule, bald mit flach gedecktem Mittelſchiff, bald mit Kuppeln oder auch mit wechſelnden Kuppeln und Tonnengewölben verwendet wird, andererſeits das dreiſchiffige Langhaus bisweilen mit Kapellenreihen ſich zu fünfſchiffiger Anlage erweitert, tritt zu dieſem Reichthum der Kombinationen noch die edle maleriſche Dekoration des Innern, die ſich eben ſo fern von der farbloſen Nüchternheit der florentiniſchen Kirchenbauten Brunellesco's wie von der polychromen Pracht ſpäterer Barockbauten hält; endlich eine Durchbildung des Aeußeren in gediegenem Backſteinbau, die man geradezu als muſtergültig auch für unſere Zeit bezeichnen muß. Jedenfalls hätte z. B. der Erbauer der neuen Thomaskirche in Berlin ein beſſeres Reſultat erreichen und die monſtröſen Palmetten ſeiner Strebepfeiler und andere Unſchönheiten vermeiden können, wenn er dieſe Kirchen von Ferrara eines eingehenden Studiums gewürdigt hätte. Die einfachſte von dieſen Kirchen und zugleich die früheſte iſt S. Maria in Vado, 1473 mit Unterſtützung Herzog Hercules I. neu erbaut nach den Plänen des Ferrareſen Biagio Roſſetti, nachdem das Kreuzſchiff und die Tribuna von dem ferrareſiſchen Meiſter Bartolommeo Triſtano errichtet worden war. Der Grundriß zeigt die Geſtalt einer romaniſchen Säulenbaſilika, (vergl. die Abbild.) der Chor mit ſeiner

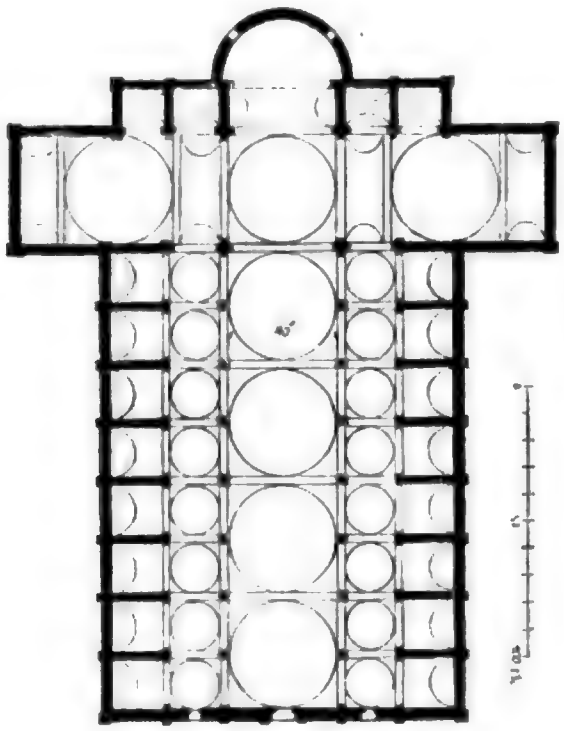


S. Maria in Vado. Ferrara.

Digitized by Google

Abſis ſpringt über die rechtwinkligen Kapellen des Querſchiffs vor, auf der Vierung erhebt ſich eine ziemlich flach gehaltene Kuppel, das Langhaus wird jederſeits von ſechs Arkaden auf ſchlanken Marmorſäulen begleitet. Die Seitenſchiffe und die Kapellen haben Kreuzgewölbe; Mittelſchiff, Querarme und Chor ſind mit gemalten Holzdecken geſchloſſen.

Die Architektur des Innern iſt von vollendeter Durchbildung im Geiſt und Styl der toskaniſchen Frührenaiſſance. Die Säulen ſtehen auf hohen Stylobaten, wodurch ihr Eindruck ein überaus ſchlanker wird, ohne daß der Architekt zu dem weit unſchöneren Hülfsmittel Brunellesco's, dem verkröpften Gebälk, hätte greifen müſſen. Den Säulen entſprechen in den Seitenwänden Halbſäulen; ſämmtliche Kapitäle ſind vielfach wechſelnd, aber nach demſelben Grundmotiv der Kompoſita-Ordnung mit einfacher Blattreihe ausgebildet, das Ornament durch feine Vergoldung wirkſam gehoben. Mit dieſen architektoniſchen Formen verbindet ſich eine nicht minder edle maleriſche Dekoration, die dem Styl des Ganzen wohl entſpricht, obwohl ſie allem Anſcheine nach aus ſpäterer Zeit herrührt. Am Pilaſter des rechts gegen das Langhaus grenzenden Vierungspfeilers lieſt man die Jahrzahl 1609, am Pilaſter der Chorapſis ſogar MDCLXXX Mense Januarii.



S. Francesco. Ferrara.

Dieſe maleriſche Dekoration iſt wie bei anderen gleichzeitigen Kirchen Oberitaliens grau in grau auf goldgelbem Grunde ausgeführt und trägt nicht wenig zu der reichen und doch kirchlich würdevollen Stimmung des Baues bei. Sie beginnt mit den Archivolten der Arkaden, die eine flott behandelte Akanthusranke zeigen; außerdem ſind die ganzen Wandflächen bis zum Arkadenſims in derſelben Weiſe bemalt. Die Frieſe beſtehen aus je zwei in Akanthusranken auslaufenden Sirenen, zwiſchen welchen, nach einem bekannten antiken Motiv, eine elegante Vaſe dargeſtellt iſt. Ueber jedem Bogenſcheitel wiederholt ſich dieſelbe Anordnung. Die Geſimsglieder, Welle, Eierſtab, Perlenſchnur, ſind theils vergoldet, theils grau gemalt; ebenſo ſind die Archivolten der Arkaden mit Herzblatt, Eierſtab und zwei Perlſchnüren dekorirt. Die Bogenfelder haben jedes Mal das Bruſtbild eines Biſchofs auf braunem Grunde, eingerahmt von barockem, aber noch maßvollem Kartouchenwerk. Ueber den Bogenſcheiteln ſind es Cherubimköpfe, von welchen Akanthusranken ausgehen, die den Raum füllen. Die urſprünglich rundbogigen Fenſter ſind ſpäter rechtwinklig umgeſtaltet worden, mit gemalten Vorhängen, die von Genien zwiſchen ihnen ausgeſpannt werden. Den Abſchluß der Wand bildet ein gemaltes Geſimſe mit großen Konſolen. Die Decke hat drei längliche Oelbilder, umrahmt von breiten Bändern mit Genien und ſchönen Akanthusranken, Alles grau in grau, nur die äußeren Zwickelecken auf braunem Grunde. Dieſe maleriſche Ausſtattung im Verein mit der fein durchgeführten architektoniſchen Gliederung und den edlen bedeutenden Verhältniſſen bedingt den herrlichen Geſammteindruck dieſer bis jetzt zu

Digitized by Google

wenig gewürdigten Kirche. Das Aeußere ist in schlichtem Backsteinbau durchgeführt. Die Hauptfaçade hat eine spätere Umgestaltung erfahren, der Querbau dagegen zeigt die schlichte ursprüngliche Anordnung mit einfachen Seitenvoluten, die Flächen durch bescheidene Pilaster gegliedert.

Die größte von diesen ferrareſischen Kirchen ist S. Francesco, begonnen 1495 nach den Plänen des Ferrareſen Benvenuti, genannt l'Ortolano. Als der Bau später durch das Erdbeben im J. 1570 gelitten hatte, wurde er zu den Zeiten Alfonso's II. wieder hergestellt und verschönert, und Kardinal Bonifazio Bevilacqua ließ den jetzigen Chor mit seiner Tribuna hinzufügen. Die dekorativen Malereien führte Girolamo Carpi im Schiff und Querschiff aus, die im Chor sind von der Hand des Francesco Ferrari. Die Kirche (vgl. den Grundriß) ist ebenfalls eine Säulenbasilika mit weit ausladendem Querschiff und mit Kapellenreihen am Langhause. Auf der Vierung erhebt sich eine niedrige Kuppel; die übrigen Kuppeln im Langhaus und in den Kreuzarmen sind mit flacher Decke geschlossen und offenbar ein späterer Zusatz; denn ursprünglich waren die Haupträume der Kirche flach gedeckt, wie am Aeußeren die vermauerten Rundbogenfenster beweisen. Mit Anordnung der Kuppeln unterdrückte man diese und gab den einzelnen Systemen große Kreisfenster, welche denn auch der Kirche ein genügendes Oberlicht verleihen. Die Seitenschiffe sind mit kleinen Kuppeln, die Kapellen mit Tonnengewölben bedeckt.

Die Architektur des Innern ist der von S. Maria in Vado verwandt, nur sind die Verhältnisse der Säulen minder gelungen, da dieselben ohne Stylobat unmittelbar auf dem Boden fußen, was ihnen eine schwerfälligere Erscheinung giebt. Die Kapitäle sind ionisch mit schlankem, kannelirtem Hals, wie die Frührenaissance seit Brunellesco diese Ordnung anwendet. Die Kapellen der Seitenschiffe zeigen an ihren Stirnseiten fein dekorirte Rahmenpilaster mit eleganten Volutenkapitälen. Dazwischen, etwas höher aufsteigend, die Pilaster, welche die von den Säulen herüberkommenden Quergurten aufnehmen, mit ähnlichen Kapitälen; über allen diesen Pilastern das verkröpfte Gebälk mit Fries und Gesims durchgeführt. Der Eindruck ist der eines edlen Reichthums. Dazu kommt eine schön stylisirte Dekorationsmalerei. Der Arkadenfries, die großen Vierungspfeiler, die Archivolten im Schiff und in der Vierung haben schöne Putten mit Akanthusranken, auf Goldgrund grau in grau gemalt, von herrlicher Wirkung. Auch die Kapitäle der Säulen und Pilaster sind mit Goldschmuck in sparsamer Anwendung und desto schönerem Effekt versehen. Eine neuere Restauration ist durchweg mit Verständniß ausgeführt worden. Die Gewölbe des Mittelschiffs und der Kreuzarme setzen auf Konsolen über dem gemalten Arkadengesims auf. Die Arkaden des Schiffes sind als Blendbögen in sehr glücklicher Anordnung an den Wänden der Kreuzarme fortgesetzt. Auch der Fries über den Arkaden mit seinen schwungvollen Malereien zieht sich um das ganze Kreuzschiff fort; nur im Chor hört er auf, zum Zeichen der späteren Hinzufügung dieses Theiles.

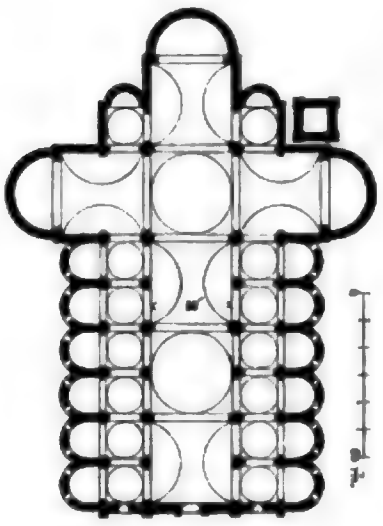
Das Aeußere, opulenter durchgeführt und besser erhalten als das von S. Maria in Vado, zeigt eine lebensvolle Gliederung in Backstein aber mit reichlicher Anwendung von Marmor. An der Façade sind die Portale in Marmor hinzugefügt, doch das nördliche ist nie zur Ausführung gekommen. Marmorpilaster, unten ionisch, im oberen Mittelbau toskanisch gliedern wirksam die Flächen. Die Seitenschiffe sind durch schwere Voluten maskirt. Der Marmorfries zwischen beiden Geschossen, Engelknaben darstellend, welche das Brustbild des heil. Franziscus halten, ist etwas hart und trocken in der Ausführung. Um die ganze Kirche zieht sich ein hoher Marmorsockel, aus welchem ionische Pilaster aus Backstein, am Kreuzschiff aus Marmor, emporsteigen. Auch der marmorne Fries mit den Engeln und dem Brustbild des Heiligen umgiebt den ganzen Bau. Die Oberfenster des Schiffes

Digitized by Google

waren ursprünglich im Rundbogen geschlossen, von Mauerblenden im Flachbogen einfach umrahmt.

Es ist für mich keine Frage, daß, wenn man einmal für moderne Kirchenbauten von der mittelalterlichen Schablone abweichen will, gerade in solchen Beispielen, wie die hier besprochenen, bedeutsame Muster gegeben sind für eine kirchlich würdevolle und dabei künstlerisch durchgebildete Neugestaltung des Basilikenplanes durch die geistvoll behandelten Formen klassischer Architektur. Aber bei diesen Versuchen blieben die ferraresischen Baumeister nicht stehen. Schon San Benedetto zeigt, wie sie auch die Gewölbanlage in umfassender Weise mit der Basilika zu verbinden suchten. Die Kirche wurde circa 1500 begonnen, und um 1553 finden wir als Architekten die Brüder Giambattista und Alberto Tristani. An dem ausgedehnten und prachtvollen Kloster sowie an der Façade der Kirche, die 1561 vollendet wurde, arbeiteten Antonio und Guido Pighetto und Maffeo Tagliapietra.*)

Die Gewölbanlage hatte bei S. Benedetto den Pfeilerbau im Gefolge, der Grundriß (vgl. die Abb.) steht in naher Verwandtschaft mit andern Kirchen Oberitaliens, namentlich S. Sepolcro und S. Sisto zu Piacenza, von denen ich in meiner Geschichte der Architektur, 3. Aufl. S. 663, 664 die Grundrisse beigebracht habe. Die Chorbildung mit Apsis und Seitenkapellen kann uns veranschaulichen, wie der Chor von S. Sisto vor seiner Verlängerung beschaffen war; die halbrunden Abschlüsse der Kreuzarme wiederholen sich in beiden Kirchen Piacenza's. Ebenso die halbkreisförmig abgeschlossenen Kapellen der Seitenschiffe. Mit S. Sisto haben dann hier in S. Benedetto die Seitenschiffe die kleinen Kuppeln gemein; dagegen zeigen die Haupträume einen Wechsel von Kuppeln und Tonnengewölben, der in dieser Weise anderwärts schwerlich vorkommt. Auch ist dies gerade der schwache Theil der Komposition; denn da die erste und dritte Abtheilung des Mittelschiffes, der Chor und die Querarme diese großen quadratischen Tonnengewölbe zeigen, in welchen nur ein Rundfenster angebracht ist, und da auch die ziemlich flache Hauptkuppel sowie die Kuppel auf der zweiten Abtheilung des Mittelschiffes nur spärliche Fenster haben, so ist das Oberlicht der Kirche sehr verkümmert, und die Fenster der Seitenkapellen geben nur ein niedriges Seitenlicht. Diese schlechte Beleuchtung ist um so mehr zu beklagen, als die grau in grau auf dunkelblauem Grunde gemalte Dekoration der Wände dadurch in ihrer trefflichen Wirkung beeinträchtigt wird. Diese Dekoration erhält an den Gewölben einen harmonischen Abschluß; die Tonnen sind mit Kassetten bemalt, und auch die Kuppeln haben eine nur etwas zu weltlich ausgefallene Dekoration.



S. Benedetto. Ferrara.

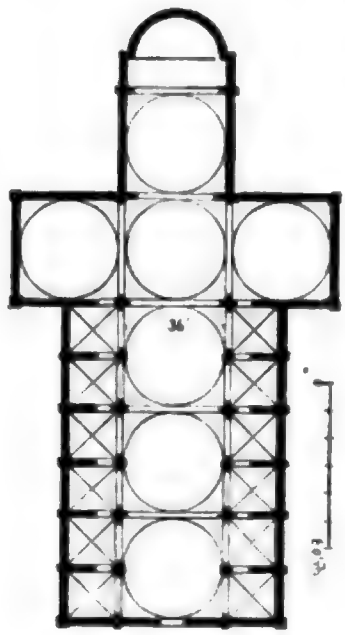
In der Pfeilerbildung wechseln stärkere mit schwächeren Stützen, erstere mit Pilastern, letztere an der Rückseite mit Halbsäulen bekleidet, sämmtlich mit eleganten korinthisirenden Kapitälen in der feinen Auffassung der Frührenaissance. Die für die Gewölbe bestimmten Pilaster setzen sich dann über den Kapitälen als Lisenen fort und enden mit einfachem Kämpfergesims. Die Pfeiler ruhen ohne Postament mit ihrer Basis unmittelbar auf dem Boden.

*) Sämmtliche historische Nachrichten in F. Aventi, il servitore di piazza, Guida per Ferrara. Ferrara 1838.

Digitized by Google

Das Aeußere zeigt eine schlichte Backsteinarchitektur, einfacher als an S. Francesco. Die Façade ist mit drei Marmorportalen ausgestattet. Vor den Seitenschiffdächern erheben sich wieder die schweren Voluten, ebenfalls aus Marmor; auch die Krönung des Mittelschiffes wird durch einen halbrunden Aufsatz bewirkt. Diese Theile sind gerippt und die unteren einwärts gebogen. Endlich sind für die Gliederung der Façaden Marmorpilaster verwendet, die unteren mit korinthisirenden, die oberen mit ionischen Kapitälen. So verbindet sich beim Kirchenbau Ferrara's wie beim Palastbau der Marmor mit dem Backstein. Noch sei bemerkt, daß der Glockenthurm neben dem südlichen Kreuzflügel mit Pilastern gegliedert und klar entwickelt ist.

Die letzte dieser Kirchen, die Certosa, ist die einfachste im Grundplan. Borso gründete 1452 das Kloster und ließ es 1461 mit Mönchen aus der Karthause von Grenoble besetzen. Die vorhandene Kirche wurde 1498 begonnen und 1551 vollendet, nach dem Erdbeben von 1570 aber erfuhr sie eine Wiederherstellung. Es ist eine schlichte Pfeilerbasilika mit Kreuzschiff und Chor, der durch eine Tribuna geschlossen wird. Die Seitenschiffe sind, wie gewöhnlich bei den Karthäusern, in einzelne Kapellen abgetheilt, welche durch Thüren in den Querwänden mit einander in Verbindung stehen. Die Kapellen haben Kreuzgewölbe, das Mittelschiff sammt Querhaus und Chor ist mit Kuppeln bedeckt. Die Kirche hat ungefähr die Dimensionen von S. Maria in Vado, der sie auch darin folgt, daß wie dort die Säulen, so hier die Pfeiler auf Stylobaten stehen, wodurch diese beiden Kirchen in der Raumwirkung den anderen überlegen sind. In der That ist das Innere der Certosa eine herrliche Anlage, weit, frei und licht, von schönen, schlanken Verhältnissen. Im Mittelschiff hat jede Abtheilung beiderseits ein Rundbogenfenster, während die Kapellen, wie in allen diesen Bauten, je zwei Fenster haben. Im Chor, den Kreuzarmen und der Westfaçade sind große Rundfenster.



Certosa. Ferrara.

Edle Ausbildung zeigt die ganze Architektur des Innern. Die Stylobate der Pfeiler, gleich diesen aus einem marmorartigen Kalkstein, sind mit zierlichen Relief-Ornamenten bedeckt. Die Pfeiler haben jene anmuthigen variirenden korinthischen Kapitäle der Frührenaissance. Von diesen steigen die Pilaster für die Gewölbe empor, wieder mit ähnlichen Kapitälen bekrönt. Die großen Bogen der Vierung sind an der ganzen Fläche mit feinen Reliefornamenten geschmückt. Dazu kommt die malerische Ausstattung. Ueber den Arkaden ziehen sich zwei elegante Arabeskenfriese, grau in grau gemalt, hin. Der Wandstreifen zwischen ihnen hat bloß einen Ton erhalten. Trotzdem wirkt das Ganze harmonisch.

Am Aeußeren ist die Façade unvollendet geblieben; aber die Dekoration des Langhauses gehört zum Vollkommensten, was die Renaissance in reinem Backsteinbau aufzuweisen hat. Die inneren Hauptabtheilungen werden durch korinthisirende Pilaster bezeichnet, welche bis an das reiche Konsolengesims reichen, das dem Ganzen als Krönung dient. Zwischen den Pilastern sind je drei Blendbögen ausgespannt, eine Reminiscenz der Schiffarkaden, an den Pfeilern auf kleinen Pilastern, dazwischen aber auf eleganten Konsolen in Form korinthischer Kapitäle ruhend. Diese großen Motive geben den Flächen eine wohlabgemessene rhythmische Bewegung und eine Gliederung, welche jeder anderen, die für solche Stellen erfunden werden könnte, überlegen ist. Der romanische Styl hat in seinen besten Monu-

Digitized by Google

menten Aehnliches verſucht, aber ohne den Adel dieſer an der Antike herangebildeten Formen. Aehnliche Gliederung iſt auch am Kreuzſchiff durchgeführt. Die Kuppel hat hier wie in den übrigen Kirchen Ferrara's wenig Bedeutung und bleibt ſelbſt hinter den Bramantiniſchen Kuppeln Oberitaliens um einen guten Schritt zurück. Erſt Michelangelo ſollte in S. Peter's Kuppel die denkbar höchſte Monumentalform mit dem hohen lichtdurchbrochenen Tambour hinſtellen.

Die ausgedehnten Kloſterhöfe, jetzt als Campo Santo dienend und mit all der Sorgfalt gepflegt, welche die Italiener ihren Friedhöfen immer gewidmet haben, ſind von weiten Säulenhallen umzogen, die jenes frühe Blattkapitäl zeigen, dem noch mittelalterliche Motive zu Grunde liegen. Zwiſchen den einzelnen Zellen ſind kleine Höfchen nach Karthäuſerart angelegt, deren Arkaden denſelben Charakter haben. Die ſämmtlichen Außenwände werden durch einen eleganten Muſchelfries in Terracotta abgeſchloſſen. Ein herrliches kleines Marmorportal der Frührenaiſſance mit delikateſtem Laubwerk an den Pilaſtern und Archivolten iſt noch hervorzuheben.

Die an der Certoſa angewandte Außendekoration hat eine noch feinere und reichere Ausbildung an der Apſis des Doms gefunden. Zwei edle Konſolengeſimſe theilen die beiden Stockwerke. Dazwiſchen ſind Pilaſter mit eleganten Kapitälen, verbunden durch Blendbögen, angeordnet. Als Architekt wird Biagio Roſſetti bezeichnet, der auch S. Maria in Vado erbaut hat. Nach der Uebereinſtimmung des Styles muß man dieſem trefflichen Architekten, der auch den edlen Palazzo del Conſiglio zu Padua erbaut hat, die Certoſa ebenfalls zuſchreiben. Nach alledem iſt es ein Meiſter, der mehr Aufmerkſamkeit verdient, als ihm bisher zu Theil geworden.

Schließlich ſei noch des impoſanten Campanile am Dom gedacht, deſſen großartige Architektur ſchon Burckhardt hervorgehoben hat. Er iſt einer der wenigen Glockenthürme, welche zur Zeit der Frührenaiſſance zu Stande gekommen ſind. Seine mächtigen Formen weichen von den mehr zum Anmuthig-Zierlichen neigenden ferrareſiſchen Bauten auffallend ab. In der That iſt es ein fremder Meiſter, Bartolommeo da Fiorenza, alſo ein Florentiner, welcher 1454 im Auftrage des Herzogs Borſo die Fundamente des ſchon 1412 begonnenen Thurmes verſtärkte und das erſte Stockwerk aufführte. Das zweite und dritte fügte man zwiſchen 1491 und 1495 hinzu; das vierte endlich erbaute unter Alfonſo II. Gio. Batt. Aleotti von Ferrara. Die Wirkung des Ganzen beruht auf der ſchlichten Wiederholung des im erſten Stockwerk angeſchlagenen Grundmotives: hohe Arkaden auf kräftigen, vielleicht im Verhältniß zu den etwas niedrigen Archivolten gar zu ſchlanken korinthiſchen Säulen zwiſchen energiſchen Eckpilaſtern.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Paulus Potter f. 1649

Digitized by Google

Meiſterwerke der Kaſſeler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

III. Rindvieh auf der Weide, von Paulus Potter.

Das Bildchen, welches unſere dritte Radirung aus Kaſſel wiedergiebt, iſt die früheſt datirte Oelmalerei, welche ich von dem jugendlichen „Raffael der Thierwelt“ kenne. „Paulus Potter f. A. 1644“ hat er mit ſeiner ſchönen klaren Schrift links an den unteren Rand der Tafel hingeſchrieben.*) Selbſt wer die Höhe der Vollendung in's Auge faßt, zu der wir den Meiſter in den Wunderwerken ſeiner beſten Zeit, z. B. dem „Meierhof“ der Ermitage oder dem „Bois de la Haye“ bei Hrn. Suermondt in Aachen, emporſteigen ſehen, muß die künſtleriſche Reife dieſes Neunzehnjährigen faſt unbegreiflich finden. Die vollkommenſte Beherrſchung aller techniſchen Mittel; nichts mehr von dem Zuviel oder von der Unſicherheit der Jugend; keine Nachahmung eines Lehrers oder Vorgängers: nur die Natur, ſchlicht und unverfälſcht; und doch mit welcher Weisheit in der Anordnung, mit welcher Kenntniß der Verkürzungen und der Luftperſpektive, mit wie feinem Geſchmack in der Wahl und Vertheilung der Töne zur Darſtellung gebracht!

Smith (Kat. V, S. 151, Nr. 82) giebt von dem Bilde folgende Beſchreibung: „Vier Kühe auf der Weide. Die Scene ſtellt die Höhe eines Hügels dar, deſſen Erhebung den Blick in die weitere Ferne abſchneidet. Von den Kühen, welche den Vordergrund einnehmen, iſt die dem Beſchauer zunächſt befindliche von weißlich grauer Farbe; ſie liegt am Boden, den Kopf in das Bild hineingekehrt; eine zweite, weiß mit Gelb geſprenkelt, ſteht links (vom Bilde ausgenommen) an einem kleinen Baume und einem Gehege; hinter ihr befindet ſich eine dritte (ebenfalls ſtehend) von rothbrauner Farbe; die vierte, dunkelbraune, ſteht auf der rechten Seite des Bildes in rückwärtiger Anſicht, graſend.“ Zwei weitere endlich, können wir ergänzend hinzufügen, liegen vor dem Gebüſch des Hintergrundes im Graſe. Der faſt blätterloſe, bemooſte Baum iſt von Schwalben beſetzt und umflattert. Im Vordergrunde Wieſenblumen und ein rieſiger Froſch. Die Stimmung iſt gegen Abend genommen, die Luft mit dem zarteſten Goldton erfüllt, Himmel und Horizont hell; nur hinter dem Baume ziehen blaugraue Wolken auf. Einen wohlthuenden Gegenſatz gegen die Klarheit der Luftöne bildet das tief bräunlich gehaltene Erdreich. Die Ausführung iſt von der außerordentlichſten Feinheit und Gediegenheit, namentlich in den Thieren, etwas flüchtiger in der Landſchaft. Eine gewiſſe Trockenheit des Vortrags, welche Waagen (Handb. II, 164) hervorhebt, bleibt dem Meiſter auch in manchen ſeiner ſpäteren Bilder eigen. Das Kaſſeler Bild zeigt ſie durchaus nicht in beſonders merklichem

*) Daſſelbe Datum trägt, abgeſehen von dem radirten Blatt „Le berger“ (Bartſch, Nr. 15), auch ein kleines Bild der Meſtern'ſchen Sammlung in Hamburg (früher bei Hrn. v. Nagler in Berlin). Ueber einige fragliche Werke mit noch früheren Bezeichnungen vergl. Weſtrheene, P. Potter, S. 48.

Digitized by Google

oder gar störendem Grade. Smith spricht von Beschädigung des Bildes durch Putzen und von Retouchen in der Luft. Ich muß Beides auf sich beruhen lassen. Die Maaße sind: 37 Centim. Br. und 40 Centim. H.

Vor fünf Jahren befand sich das Bild noch, mit andern Perlen des kurfürstlichen Besitzes, auf Schloß Wilhelmshöhe. Erst in Folge der Ereignisse von 1866 ist es der Galerie wieder zugewiesen worden und (unter Nr. 526) in deren Katalog verzeichnet.

Westrheene (Potter, S. 107) sagt mit Recht, daß trotz der vortrefflichen Reproduktionen, welche wir nach Potter'schen Bildern von einem Liernur, Cornilliet, Kobell, Hanfstängl und A. besitzen, doch noch Manches zu leisten übrig bleibe, um der Bewunderung des großen holländischen Meisters in unserer Zeit einen völlig adäquaten Ausdruck zu verschaffen. „Pour ma part je ne crois pas que cette dette soit acquittée et je saluerai avec bonheur chaque démarche qui se fera pour doter l'art d'une reproduction noble et intelligente des chefs-d'oeuvre de Paulus Potter. Il y a là de quoi tenter les représentants sérieux de l'art de la gravure, de cet art qui appuyé activement, avec ardeur, par tous les amis du beau, du vrai et du noble, doit être vengé de l'indifférence et de l'arrogance d'un temps prosaïque et superficiel." Der verehrte Hr. Kollege, der diese uns aus dem Herzen kommenden Worte schrieb, wird zugeben, daß der Gedanke, welcher ihm vorschwebte, für das Kasseler Bild in William Unger's Radirung seine Verwirklichung gefunden hat. Ich halte diese für das Beste, was unser ausgezeichneter Freund bisher geleistet hat. Sie giebt mit wenigen Mitteln, in einer Weise, welche der Handschrift von Potter's eigenen Radirungen sehr nahe kommt, das Werk des Meisters vollkommen treu und geistvoll wieder. Sie theilt mit dem Originale vor Allem jene goldene Helligkeit und Durchsichtigkeit des Tones, welche das erste und untrüglichste Kennzeichen malerischer Vollendung ist.

C. v. Lützow.

Die Darmstädter Galerie.*)

Im Januar dieses Jahres war Gottfried Kinkel nach Darmstadt berufen, um einen öffentlichen Vortrag zu halten, und er wählte „ehrlich den Stoff aus seinem Fache, den er hier am Platze für den nützlichsten hielt." Er verstand sich dazu, in oratorischer Hinsicht ein Opfer zu bringen, — denn für einen Vortrag giebt es nicht leicht ein minder entgegenkommendes Thema als dieses — und sprach über die Darmstädter Galerie. Dennoch fand er in seiner glücklichen Darstellungsgabe die geeignete Form, wußte den Hörer schnell von Bild zu Bild zu leiten, beginnend bei den Werken der altkölnischen Malerschule, endend bei den Schöpfungen neuester Landschaftsmalerei, mit richtigem Blick überall die Werke herausgreifend, die kunstgeschichtlich besonders interessant sind und darum vorzugsweise zu weiterem Nachdenken anregen. Indem er endlich Rubens und Rembrandt, die Hauptmeister in Darmstadt, als künstlerische Charaktere einander gegenüber stellte, den Hörer in ihre Werkstatt blicken ließ, fand er inmitten des schnellen Ganges seiner Schilderungen einen wohlthuenden Ruhepunkt.

*) Die Gemäldegalerie in Darmstadt. Vortrag, gehalten zu Darmstadt am 8. Januar 1870, von Gottfried Kinkel. Darmstadt, 1870. J. P. Diehl'sche Buchhandlung (Arnold Bergsträßer.)

Digitized by Google

Eben ſo gut wie das Publikum an Ort und Stelle konnten aber auch fernere Kreiſe eine Hinweiſung auf die Darmſtädter Galerie brauchen, von welcher reiſende Inländer und Ausländer keine Notiz nehmen, und die ſogar von der Wiſſenſchaft nur in ganz vereinzelten Fällen berückſichtigt worden iſt. Die Zeitſchrift für bildende Kunſt, welche in den letzten Jahren Reproduktionen von Meiſterwerken minder bekannter Norddeutſcher Galerien veröffentlicht hat, würde auch im ſüdweſtlichen Deutſchland reiches Material finden. Von den Galerien längs des Rheines ſind gerade die ſüdlicheren am wenigſten bekannt. Wer ahnt in Mannheim oder außerhalb, daß die dortige Sammlung unter ſo vielem Gleichgültigen eine kleine Anzahl vortrefflicher Niederländer bewahrt? Von den Carlsruher Schätzen werden wir ſpäter an eben dieſer Stelle ausführlicher reden. Donaueſchingen enthält eine eben in einem Neubau geordnete Sammlung, deren Katalog wir nächſtens der Oeffentlichkeit übergeben können. Darmſtadt, ſchon deshalb ein wichtiger Platz für deutſche Kunſt, weil es im Privatbeſitz der Prinzeſſin Karl das Original der Holbein'ſchen Madonna enthält, weiſt in der Großherzoglichen Galerie eine Sammlung von etwa 700 Gemälden auf. Die Räume im Schloſſe, in denen ſie ſich befindet, ſind in der Ausſtattung nicht eben ſchön, in der Beleuchtung nicht übermäßig günſtig, obwohl immerhin beſſer als manche eigens zu dem Zweck errichteten Sammlungsgebäude, wie die Kunſthalle in Carlsruhe. Aus einigen hiſtoriſchen Notizen, die Kinkel Eingangs mittheilt, erfahren wir, daß die Darmſtädter Sammlung weſentlich erſt eine Schöpfung dieſes Jahrhunderts iſt, von Großherzog Ludwig I. gegründet. Nur Weniges war vor 1790 vorhanden, dazu kam 1805 die Sammlung des Herrn von Hüpſch, der, im Wetteifer mit Wallraf und den Boiſſerée, bei Aufhebung der Klöſter Werke älterer Schulen zuſammengebracht und dann den Landgrafen zum Erben eingeſetzt hatte. 1809 kam die Sammlung des Banquiers Reber in Baſel, 1812 die des Grafen von Truchſeß, Domcapitulars von Nicolsburg, dazu. Das Glanzſtück des Ganzen aber, der große Rubens, war ein Geſchenk des Königs Max Joſeph von Bayern an den ſammelnden Großherzog und ſtammt aus der Düſſeldorfer Galerie. König Ludwig ſoll nachher oft genug ſeinen Verdruß über die Großmuth ſeines Vaters geäußert haben. Seit 1830 werden die Ausgaben für die Galerie nicht mehr aus der Kabinetscaſſe, ſondern vom Staate beſtritten, und ſeitdem ſind noch einige gute ältere Bilder, zumeiſt freilich neuere, erworben worden.

Wenn wir jetzt auf Einzelnes eingehen, ſo halten wir es für angebracht, noch ein paar Ergänzungen zu Kinkel's Mittheilungen zu geben. So werden wir den Intentionen des Autors am beſten gerecht. Am eingehendſten behandelt Kinkel die ältere deutſche und niederländiſche Kunſt. Unter den Werken altkölniſcher Schule nennt er die zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen aus Seligenſtadt, dann eine ſchon von Paſſavant und Schnaaſe erwähnte große Kreuzigung mit Nebenbildchen, bei der ſeinen Angaben hinzuzufügen iſt, daß ſich inſchriftlich ein Henricus de Cassel und ein Conradus Rost de Cassel als Stifter nennen, endlich jenes berühmte, liebliche Bild von 1447 aus St. Katharinen in Köln, das dem Meiſter des Dombildes beſonders nahekommt, wenn es auch Schnaaſe dem Stephan Lochner ſelbſt nicht beimeſſen mochte: die Darſtellung des Chriſtkindleins im Tempel, mit dem launig aufgefaßten Kopf des geldzählenden Joſeph, den lieblichen Mädchengeſichtern und der Proceſſion kerzentragender Knäblein, aus deren Zügen ein ganzer Himmel voller Kinderunſchuld hervorſchaut. Unter den Niederländern dieſer und der nächſtfolgenden Periode ſind namentlich die ſchöne thronende Madonna mit ſingenden Engeln, wohl ſchon nach 1500, irrig Memling genannt, von Kinkel der frühern Zeit des Mabuſe beigemeſſen, am paſſendſten aber vielleicht dem Gerard Horebout zuzuſchreiben, ſodann das hübſche kleine Bildchen von Lucas van Leyden zu bemerken, dies ächt, mit Monogramm, ein ſeltener Schatz: Maria mit dem Kinde im Freien, von Engelknaben umringt. Dann die Cranach'ſchen Arbeiten, unter denen der Albrecht von Mainz als Hieronymus „im Gehäus" beſonders werthvoll, das kleine Jünglingsbild von Hans Holbein, ſchon 1515 gemalt, außerdem aber auch noch eine Grablegung von der Hand ſeines Vaters. Ein richtender Chriſtus, mit dickem Schnurrbart wie ein Kriegsmann, zwiſchen Maria und Johannes, unten mehrere Heilige und der Stifter, ſchlanke Figuren mit kleinen Köpfen und überlangen Beinen, in der Farbe licht und heiter, mit zart behandelten Goldverzierungen, ſcheint mir ein Werk des Heinrich Aldegrever zu ſein. An der Grenze dieſer Epoche endlich ſteht ein Porträt, welches F. Porbus sen. genannt wird (Nr. 255), aber eine ganz andre Künſtlerindividualität verräth: ein Arzt mit grauem Bart,

Digitized by Google

Pincette und Hausläppchen, halbe Figur und lebensgroß, mit einem gewiſſen kühl röthlichen Fleiſchton, grauen Schatten und etwas weichlicher Modellirung, trotz ſonſtiger Energie der Charakteriſtik: alles Eigenſchaften, die ſchlagend auf den niederländiſchen, ſpäter in Nürnberg thätigen Meiſter Nicolaus Neufchatel, genannt Lucidel, hinweiſen, der in Galerien ſo häufig als Holbein, Pencz, Moro vorkommt, den man aber durch ein beglaubigtes Bild, den Mathematiker Neudörffer mit ſeinem Knaben, in München, ausreichend konſtatiren kann.

Derſelben Zeit aber gehört ein Bildchen an, das für die Frühzeit niederländiſcher Landſchafts- und Genremalerei beſonders charakteriſtiſch iſt, ein zartes grünes Landſchäftchen vom alten Peter Brueghel, dem eigentlichen Bauernmaler, von feinſter Ausführung, mit tanzenden Bauern unter einem Galgen, auf dem eine Elſter ſitzt, und mit Sonnenſchein, der das Gewölk durchbricht. Herr Bayersdorffer aus München, der Carel van Mander im Gedächtniß zu haben pflegt, erinnerte ſich beim Anblick des kleinen Bildes, daß es in dieſer Quelle erwähnt iſt: „Hy liet zyn Vrouwe in Testament een stuck met een Exter op de galg, meenende met d'Exter de clappige tongen, die hy de galgh toe eyghende; hadde verder gemaekt, daar de waerheyt doorbreeckt: dit soude (nae zyn segghen) 't beste zyn, dat van hem gedaen was.“ (Er hinterließ ſeiner Frau im Teſtament ein Stück mit einer Elſter auf dem Galgen, mit der Elſter die Plapperzungen meinend, denen er den Galgen zueignete; hatte ferner gemacht, wie die Wahrheit durchbricht. Das ſollte, wie er ſelbſt ſagte, das Beſte ſein, was von ihm gemacht werden). Damit ſtimmt auch die Bezeichnung des Darmſtädter Bildchens vortrefflich: P. BRVEGHEL 1568, das letzte Jahr vor ſeinem Tode. — Von dem Sohne, Jan Brueghel, iſt unter Anderm ein mit ſeltener Freiheit behandeltes Bild, Gefecht in einem Walde, vorhanden.

Als das Glanzſtück der Galerie nannten wir bereits den großen Rubens, Nymphen und Satyrn mit Früchten und Jagdbeute, eine der edelſten Darſtellungen von Rubens auf dieſem Gebiet. Dieſelbe Kompoſition befindet ſich in der Dresdener Galerie, in der Behandlung mit dieſem Exemplar nicht entfernt zu vergleichen. Als der Beauftragte des heſſiſchen Fürſten ein Stück aus den Düſſeldorfer Schätzen ausſuchen durfte, traf er eine Wahl, die ihm Ehre macht. Und daneben ein Meiſterwerk von van Dyck (686), das Knieſtück einer jungen Frau mit leicht gepuderten Haaren, mit vollem Geſicht, in ſchwarzſeidenem Kleid und einen Fächer in der Hand „Die phlegmatiſche Blondine“, die aber keineswegs unbedeutend ausſieht, wird, unſerer Anſicht nach, von Kinkel nicht genug hervorgehoben. Es iſt eins der herrlichſten Frauenbildniſſe, die überhaupt von van Dyck's Hand exiſtiren aus ſeiner letzten Zeit, bezeichnet: ÆTAT. 28. Ao. 1639. Auch das Bild eines jungen Mannes mit langem Haar und ſchöner Hand möchte ich nicht bezweifeln. Außerdem iſt eine kleine Studie, grau in grau, des Earl of Pembroke, für das große Familienbild in Wiltonhouſe, vorhanden. In zwei kleinen dem van Dyck zugeſchriebenen Knieſtücken von Mann und Frau (691,692) möchte ich die Hand des Gonzales Coques erkennen, auf den ja van Dyck entſchieden Einfluß geübt. Die Figuren befinden ſich im Freien, der Fleiſchton iſt warm, die Behandlung der Details außerordentlich zart und dennoch breit.

Von Rembrandt iſt zunächſt die Halbfigur eines phantaſtiſch gekleideten ſchönen jungen Weibes mit Federbaret vorhanden, etwa um 1636 gemalt (366). Ein Lichtſtrahl fällt auf den Untertheil des Geſichtes und den Hals, und dieſer ſcheint durch Verputzung einer frühern Laſur vielleicht etwas zu grell, im weſentlichen aber iſt es wohl erhalten. Noch höher jedoch ſteht das andre Bild des Meiſters, Chriſti Geißelung, eins der ſchönſten unter allen ſeinen Werken, die in Deutſchland vorhanden ſind, bezeichnet Rembrandt F. 1668, alſo ein Jahr vor ſeinem Tode gemalt. Die dichteriſch empfundene Wahl des Moments vor dem Gräßlichſten, die hohe Mäßigung bei aller dämoniſchen Energie des Ausdruckes zeichnen es aus. Ein drittes dem Rembrandt zugeſchriebenes Bild, ein Knabe, der von einer Frau gekämmt wird (271), rührt ſicher nicht von ihm her, wahrſcheinlich aber von Govaert Flinck. — Art de Gelder iſt durch eine Darſtellung im Tempel mit ſehr ſchöner weißgekleideter Simeonsgeſtalt vertreten (426). Das Seitenſtück bildet ein Chriſtus zu Emmaus (465), in wirkungsvoller Abendſtimmung, höchſt dramatiſch aufgefaßt, mit bäuriſch-derben Jüngerfiguren, offenbar gleichfalls von A. de Gelder, obgleich dem Gerbrandt van den Eeckhout

Digitized by Google

zugeſchrieben. Von dieſem aber ſind zwei ausgezeichnete Kniestücke eines bürgerlichen Ehepaares vorhanden (433, 435). Ebenbürtig ſteht das Porträt einer ſitzenden ältern Frau in ganzer Figur von Bartholomäus van der Helſt da (420). Sie iſt gerade aus der Kirche zurückgekehrt, neben ihr liegt das Geſangbuch, noch iſt ihr Athem vom Gange ſchwer. Wie feſt liegt ihre Hand auf, wie iſt ſie völlig ein Bild holländiſcher Bürgertüchtigkeit! Mit Recht vermuthet Herr Galerie-Inſpector Hofmann in Darmſtadt, daß zwei andre, demſelben Meiſter beigemeſſene kleinere Bruſtbilder von Mutter und Sohn, — ſie eine Alte, mit ſtaunenswerthem Ernſt des Blicks und mit höchſt ausdrucksvollen, magern Händen, er eine redliche, behäbige Kleinbürger-Natur, — eher von Th. de Keyzer herrühren.

An der Spitze der Genrebilder ſteht Peter de Hoogh's Bürgerſtube, in der ein Herr im Hut ſich mit einer nähenden Frau unterhält, mit glänzender Malerei der Stoffe (406). Dann unter mehreren Teniers namentlich ein laufender Bauer, flüchtig, aber geiſtreich (413), unter den A. van Oſtade das Schweinſchlachten in der Bauernſtube (250) und eine Bauernſchenke, bezeichnet mit dem Namen und 1635. Von Paul Potter iſt ein etwas trockenes, aber echtes, treffliches und bezeichnetes Bild da, ein liegendes Rind im Stall, daneben ein ſtehender Burſche, in der Beleuchtung klar und ſcharf (266), dazu mehrere kleine A. Cuyp, Landſchaften von van Goyen, Berghem, Wynants, ein Seeſtück von Backhuyſen, zwei ſehr ſchöne Everdingen, ein Waſſerfall in Felſengegend (371, bezeichnet) und ein ſonniger Blick auf eine Stadt (677). Eine Mondſcheinlandſchaft des A. van der Neer, von ungewöhnlicher Größe (283, mit Monogramm) zeigt dieſelbe Kompoſition wie ein kleineres Bild bei Herrn Viardot in Baden und iſt von hoher Poeſie der Erfindung. Von J. Ruysdael ſind zwei kleine Bilder da, eine Landſchaft mit mächtigen Bäumen, Fernſicht in flache Gegend und einem Wandrer (682, bezeichnet mit dem vollen Namen) und ein dichter herbſtlicher Wald mit jagenden Wolken (Monogramm etwas ungewöhnlich).*) Die Staffage, ein ſitzendes Mädchen am Waſſer und ein Reiter mit Hunden, zeigt Adrian van de Velde's Meiſterhand. Kaum von Ruysdael, wohl von Hobbema iſt dagegen die Herbſtlandſchaft (399) mit der Dünenpartie und der einſamen Hütte unter zum Theil entlaubten Bäumen, eines jener Bilder voll düſtrer Poeſie, die den Einfluß Rembrandt's wahrnehmen laſſen. Ein Baumſtamm ganz vorn hat wohl die Bezeichnung getragen, doch iſt der Name gänzlich verwiſcht, die Jahrzahl vielleicht 1649. — Endlich iſt noch bei Gelegenheit eines Gemäldes eine kunſthiſtoriſche Frage anzuregen. Unter dem falſchen Namen „Seb. Bourdon" befindet ſich in Darmſtadt eine große Wachtſtube von niederländiſcher Hand. Alles Geräth, die Waffen, Rüſtungen, Fahnen im Vordergrunde ſind vortrefflich behandelt. Nur der Gegenſtand hat offenbar die falſche Benennung veranlaßt, das Bild enthält eine echte Inſchrift, die ganz anders lautet: nys 1662. Doch iſt fraglich, ob Kinkel Recht hat, daraus einen ſeltenen Maler Nys zu machen, wenngleich mehrere dieſes Namens im Nagler'ſchen Lexikon genannt werden. In der Galerie zu Kaſſel ſieht man zwei früher in Wilhelmshöhe bewahrte kleine Gemälde: Ein Küraſſier, der ſeinen ſchlafenden Kameraden einen brennenden Span unter die Naſe hält, und ein Marketenderzelt mit kartenſpielender Geſellſchaft, beide gleichfalls irrthümlich dem S. Bourdon zugeſchrieben, von M. Viardot kürzlich in der Gazette de Beaux-arts, auch mit Unrecht, C. Bega genannt, denn am Aushängeſchild des zweiten Bildchens ſteht die Bezeichnung: Bonny 1643. Die Behandlung ſcheint dieſelbe wie bei dem Darmſtädter Gemälde, die Charaktere haben völlig dieſelbe Form, und ſo wird bei jenem der Name wohl fragmentariſch ſein. Aber über einen Bonny oder Bonnys gibt kein Künſtlerlexikon Auskunft.**)

Wir unterlaſſen es, auch von den Italienern, den Franzoſen, oder gar von den Bildern unſrer Zeit in Darmſtadt zu reden. Bei Erſteren überwiegt die Periode akademiſcher Kunſt. Was über die wenigen frühern Werke zu ſagen war, hat Kinkel geſagt, indem er die angeblich Tizian'ſche

*) Letzteres Bild iſt in dem Aufſatze W. Bode's im vorigen Jahrgange d. Bl., S. 352 unter Nr. 19 als van der Meer von Haarlem aufgeführt. A. d. Herausg.

**) W. Bode und der Unterzeichnete laſen den Namen auf den Kaſſeler Bildchen deutlich Bonnyn (nicht Bonny). A. d. Herausg.

Digitized by Google

Venus zurückwies, Carlo Caliari's Abschied des Adonis und „den ernsten kraftvollen Aristokraten in dunkler Tracht, um den Tizian und Tintoret sich streiten mögen," den aber schließlich der Letztere für sich behält (580), hervorhob. Auch ist mit Recht der Wiederholung von Raffael's Johannes in der Wüste besondrer Werth zugesprochen. Raffael hat diese Komposition, genau so wie sie hier und in mehreren andern Exemplaren erscheint, wohl nie eigenhändig ausgeführt. In der neuesten Auflage des Cicerone haben die kundigen Bearbeiter die Erwähnung des Exemplars in der Florentiner Tribune als „zum Theil eigenhändig anerkannt" gelassen, die Notiz: „das Original vielleicht das Bild in Darmstadt" gestrichen. Letzteres mit Recht, und doch möchten wir sagen: es steht Raffael gewiß eben so nahe wie das Florentiner Gemälde, beide aus der Schule, das Darmstädter zwar nicht unversehrt, aber geistvoller in manchen Partien.

Alfred Woltmann.

Die Ausstellung der Royal Academy in London.

London, im Juni.

††† Wenn die jährlichen Ausstellungen der Royal Academy nicht die internationale Bedeutung und die Ausdehnung des Pariser „Salon's" besitzen, so bieten sie dafür ein desto größeres Interesse für die Kenntniß der noch so vielfach ignorirten und verleumdeten neuesten englischen Schule. Nirgend anderswo kann man diese gründlich studiren, weder auf dem Kontinent, wo sie nur durch wenige, meistens sehr unbedeutende Werke, noch in den öffentlichen Galerien Londons, wo sie eigentlich gar nicht vertreten ist. Nur diejenigen, die sich gerade während des Mai oder Juni in der englischen Hauptstadt befinden und die Gefahr, von der in den Räumen der Royal Academy sich drängenden Menge erstickt zu werden, nicht scheuen, sind im Stande, sich von den Leistungen dieser Schule aus eigner Anschauung ein Urtheil zu bilden. Ich bin in dieser Lage und denke meinen deutschen Lesern Vergnügen zu machen, wenn ich ihnen eine Skizze dieser so seltenen und so flüchtigen Erscheinung der englischen Malerei zukommen lasse.

Die gegenwärtige Ausstellung, die 102te seit der Gründung der Royal Academy, wurde am 2. Mai eröffnet, und zwar nach Beendigung des herkömmlichen großen Festessens von 200 Gedecken, an welchem die Mitglieder der höchsten Aristokratie sich betheiligten und bei dem es auch an glänzenden Reden nicht fehlte. Es ist die zweite Ausstellung, die in den neuen, 1869 unter Mr. Sidney Smirke's Leitung erbauten Räumen der Academy, in Burlington House, Piccadilly, abgehalten wird. Sie umfaßt 1229 Werke (einige weniger als die des verflossenen Jahres), die von c. 700 Künstlern eingeschickt sind, und füllt ohne Ueberladung wie ohne Lücken vollkommen die zwölf Säle des neuen Gebäudes, wovon wir bis jetzt nur das Innere sehen konnten, da das Aeußere noch durch die Gerüste verdeckt und überhaupt noch nicht in allen seinen Theilen vollendet ist. Die Säle zeichnen sich, beiläufig bemerkt, durch verständige Anordnung und durch einfache und würdige, obwohl etwas schüchtern gehaltene Ausstattung aus. Das Licht empfangen sie von oben und können nöthigenfalls am Abend durch Gasflammen, die in sinnreicher Weise rings um die Decke herum angebracht sind, erleuchtet werden. Sie haben nach dem Ausspruch der Presse, der Künstler und des Publikums nur den einen Fehler, zu klein zu sein. So beginnt denn bereits wieder der alte Chorus von Klagen, der die Akademie umtönte, so lange sie am Trafalgar Square hauste, und mit verstärkter Gewalt richtet er sich gegen das neue Gebäude.

Da diese Frage das innere Wesen der Erscheinung, mit der wir uns beschäftigen wollen, berührt, so möge man uns gestatten, noch einige Worte darüber zu sagen, ehe wir zum Studium der Gemälde selbst schreiten. Wir stellen uns in dieser Angelegenheit unbedingt auf die Seite der Ala-

Digitized by Google

demie und beklagen die Verblendung derjenigen, die ihr vorwerfen, daß ſie eine Menge hervorragender Kräfte vom Schauplatz der Oeffentlichkeit zurückweiſe. Einige Zahlen werden genügen, um das Richtige dieſer Beſchwerden darzuthun. Die National Gallery, den Meiſterwerken aller Länder und Zeiten gewidmet, faßt 800 Bilder, — die Säle von Burlington Houſe vermögen bequem 1500 aufzunehmen. Das ſollte doch wohl ausreichend erſcheinen, ſelbſt wenn man die übertriebene Ausdehnung der Malerei in unſeren Tagen und die fieberhafte Thätigkeit Englands in Anſchlag bringt, das in dieſem Jahre 5 bis 6000 Gemälde an die Akademie geſchickt haben ſoll. Wie ſehr man auch geneigt ſein mag, die Vortrefflichkeit der Schöpfungen einer Zeit, in der ſich ſo viele tüchtige Kräfte der Kunſt zugewendet haben und in der die techniſche Geſchicklichkeit ſo verbreitet iſt, anzuerkennen, unmöglich wird man doch a priori behaupten wollen, daß ein einziges Volk in einem einzigen Jahre mehr als 1229 werthvolle oder auch nur bemerkenswerthe Werke oder auch nur ſolche, die überhaupt ausgeſtellt zu werden verdienen, hervorbringen könne. Und eine eingehende Betrachtung wird uns die Ueberzeugung aufdrängen, daß mindeſtens zwei Drittel der hier ausgeſtellten Gemälde hätten zurückgewieſen werden können, ohne daß ein einziger talentvoller Künſtler unter einer ſolchen Strenge gelitten hätte und ohne daß eine einzige intereſſante Kunſtrichtung der Kenntniß des engliſchen Publikums entzogen worden wäre. Das übrigbleibende Drittel hätte völlig genügt, den Geſchmack und das Urtheil der Beſucher zu bilden. Die Akademie hat ſich alſo duldſam genug gezeigt und, wenn ſie nicht aus einem Heiligthum einen Bazar machen wollte, wenn ſie die Auswahl der Menge vorzog, ſo hat ſie auf der anderen Seite allen engliſchen Künſtlern, die wirklich dieſen Namen verdienen, volle Befriedigung zu Theil werden laſſen.

Eine Muſterung der verſchiedenen auf der Ausſtellung vertretenen Gattungen beweiſt nur zu ſehr, wie weit dieſe achtbare Geſellſchaft ihre Anforderungen herabgeſtimmt, welche Nachſicht ſie geübt hat. Die große Malerei, der Ausdruck edler Empfindungen und erhabener Gedanken, die Verherrlichung menſchlicher Schönheit findet ſchon ſeit langer Zeit in England keinen Abgang mehr, und wenn die Akademie für ihre Auszeichnungen das auf dem Kontinent gebräuchliche Syſtem annehmen wollte, ſo würde ſie ſich genöthigt ſehen, den Preis des Ausdrucks irgend einem Thierſtück, den des Styls einem Stillleben zuzuerkennen. Regierung und Publikum ſind einig in ihrer Gleichgiltigkeit gegen die ehrgeizigen Beſtrebungen der philoſophiſchen oder religiöſen Malerei, und wenn man über dieſen Punkt den genialen John Ruskin befragen will, den neuen Slade professor in art, der auf die Kunſt ſeiner Landsleute mehr als irgend je ein Kritiker eingewirkt hat, ſo wird er antworten, es gäbe nur ein Mittel eine engliſche Architekturſchule zu ſchaffen, und dieſes ſei, daß man auf Kathedralen und Paläſten die Portraits, die getreuen Portraits der zeitweiligen Biſchöfe oder Inhaber meißelte, er würde ſagen, daß die modernen Zeiten an nichts anderes ſo viel Zeit und Intelligenz verſchwendet haben, als an den Verſuch, die vergangene Geſchichte maleriſch darzuſtellen. Die Künſtler ſelbſt endlich, mit dem praktiſchen Geiſt, der ihre Nation auszeichnet, und der ſich auch im Kultus des Schönen nicht verleugnet, folgen ruhig dem Strom und denken nicht daran, ihre Kräfte in einem ſchwierigen Kampfe zu verzehren. Wozu auch? Sie würden Kritiker und Käufer gegen ſich haben, und auf Vermögen und Ruf zugleich zu verzichten, das geht über die Kräfte eines Künſtlers und eines Engländers.

Wir dürfen uns alſo nicht wundern, wenn wir unter den 1229 Bildern der Ausſtellung nicht ein einziges antreffen, welches den Namen eines hiſtoriſchen Gemäldes verdient, welches große Ideen unter ſchönen oder heroiſchen Formen darſtellt, welches uns eine wichtige Seite in den Annalen der Menſchheit veranſchaulichte oder uns durch den Anblick großen, mit edler Duldung ertragenen Unglücks erſchüttert. Es trifft nur zu vieles zuſammen, um ſolche Gemälde unmöglich zu machen. Und ſelbſt wenn wir ohne alle Rückſicht auf inneren Werth lediglich auf den Gegenſtand oder gar nur auf den Titel ſehen, entdecken wir kaum acht oder zehn Gemälde, die überhaupt eine derartige Tendenz verrathen. Sollen wir dieſe verſchämten Verſuche aufzählen? Sie bergen ſich hinter ehrenvollen Namen, Namen von Künſtlern, die bei anderen Gelegenheiten und auf anderen Gebieten glücklichere Erfolge errungen haben, und nur der Zwang, der durch etwaige unabweisbare Beſtellungen auferlegt werden mochte, kann uns erklären, wie ein Maler von der Bedeutung Mr. Armitage's durch ſeinen „Judaskuß“ oder ſeinen „Fils de la Vierge“ ſeinem eigenen Rufe ſo arg zu nahe treten konnte; oder wie Mr. Poynter ſo allen Geſetzen der Zeichnung und der Deko-

Digitized by Google

ration in seinen Kartons für Mosaiken (St. Georg, St. Helena) Hohn sprechen mochte. Für die wenigen Andern gibt es keine Entschuldigung irgend welcher Art, und von welchem Standpunkte man auch ihre Schöpfungen betrachten mag, man wird kaum etwas auffinden, was ihnen einiges Interesse verleihen könnte. Eine weit ernstere Ausführung, eine glückliche Behandlung der Formen und eine gut durchgeführte, doch zu sehr in's Dunkelblaue übergehende Haltung zeichnen die „Mutter des Moses" von Mr. Goodall, R. A., aus und doch läßt auch dieses Bild, namentlich in der Auffassung, viel zu wünschen übrig. Die Stellung der Heldin ist etwas zu alltäglich und ihr Gesicht verräth eher die Furcht vor Ueberraschung als den Schmerz der Mutter, die im Begriff steht, ihr Kind den Fluthen des Nils anzuvertrauen. Die Figur ist ohne Grund herkulisch, und die Haut zeigt ein zu starkes Roth. Nichtsdestoweniger erkennt man, daß der Künstler eine bemerkenswerthe Begabung für die monumentale Malerei besitzt und die großen Meister studirt hat. Auch das beste unter allen diesen Gemälden, der „heilige Franz, den Vögeln predigend", von Mr. Marks, läßt uns diese durchgängige Schwäche, diese freiwillige oder unfreiwillige Abneigung der englischen Schule gegen die historische Malerei nur deshalb nicht empfinden, weil es von vornherein in der Wahl und in der Behandlung des Gegenstandes eine wohlthuende Anspruchslosigkeit kundgibt. Es ist nicht mächtig genug, um zu erschüttern, aber es rührt; es ist nicht im großen Stil gehalten, aber es ist einfach, natürlich und würdig durchgeführt, es trägt mit einem Worte jenen maßvollen gemüthlichen Zug, den wir in den Werken eines jung verstorbenen französischen Malers, L. Benouville's, finden. An ihn erinnert Marks in überraschender Weise. Eine kurze Beschreibung mag uns das Bild etwas näher veranschaulichen. Inmitten einer ruhigen, harmonischen Landschaft sehen wir den Heiligen und seine Gefährten, naturwahre Gestalten mit dem Ausdruck ruhiger Sammlung, vor einer Gemeinde von Vögeln stehen. Der Apostel der geflügelten Heerschaar unterhält sich ernst und würdig mit seinen Zuhörern, die ihrerseits keins seiner Worte verlieren. Der Marabut denkt jeden Satz noch einmal höchst gründlich durch, der Storch wiegt sich auf einem Beine, die Eule beweist durch ihre Aufmerksamkeit, daß sie würdig ist, Minervens Lieblingsvogel zu sein, andre sitzen ruhig in den Zweigen eines alten Weidenbaumes. Nur die Fliegenvögel können nicht einen Augenblick unbeweglich bleiben und wirbeln in den Lüften herum. Um die heilige Rede zu hören, unterbrechen die Papageien ihr ewiges Geschwätz, die Enten ihr Geschnatter, wilde Gänse ziehen in langem Zuge in Form eines ungeheuern Dreiecks heran. Die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Gattungen sind so auf die richtigste und treffendste Weise wiedergegeben, ohne daß dieses Streben nach Wahrheit dem Ganzen etwas von seiner Würde raubt und auf den Lippen des Beschauers ein Lächeln hervorruft. Das andächtige Schweigen, welches in dieser Scene herrscht, die Reinheit der Luft, der Zauber einer weichen und milden Farbengebung, und besonders die innige Hingabe an den Gegenstand weisen diesem Gemälde den ersten Platz unter allen ähnlichen Werken der Ausstellung der Royal Academy an und beweisen, daß, wenn die Engländer in historischen oder religiösen Darstellungen nicht glücklicher sind, die Schuld einzig und allein ihren Sitten und Gewohnheiten und nicht ihrer natürlichen Begabung zugeschrieben werden muß.

Im Allgemeinen kann man in unserer Generation auf dem Kontinent, sobald diese verletzende und demüthigende Frage des Verfalls der großen Kunst verschmerzt ist, seinem Hange zur Bewunderung freien Lauf lassen und sich für die verhältnißmäßig untergeordnetere Form durch die Kraft der Leidenschaft, den Reiz der poetischen Erfindung oder die überwältigende Wahrheit des Realismus entschädigt halten. So schöpfen die Franzosen unserer Tage aus ihren fieberhaften und oft ungesunden Leidenschaften eine große dramatische Gewalt, und mancher Schrei, den sie ausstoßen, kommt ihnen aus dem Herzen. Als Beweis dafür führe ich nur den „Tod des Marschalls Ney" von Gérome an, welcher dieses Jahr in der Royal Academy ausgestellt ist; oder etwa diese Niedermetzelung der Polen, diesen Tod des ehebrecherischen Liebhabers, diese in den Wellen umgekommene Virginie, deren alle diejenigen, welche den Salon von Paris gesehen haben, sich erinnern müssen. In Deutschland erblicken wir Scenen wie die „Schlacht bei Solferino" von Adam, wo so viel physisches Leiden mit einer so durchdringenden Wahrheit geschildert ist, oder den tiefernsten Schmerz der heiligen Frauen, die Christus beweinen, von Feuerbach. Oder wir sehen kritische Geister, die den menschlichen Charakter in seinen Tiefen zu ergründen streben und bis in den Orient vordringen, um Stoff für

Digitized by Google

ihren glühenden Erkenntnißtrieb zu finden. Die gegenwärtige engliſche Schule ſcheint dieſe verſchiedenartigen hohen Beſtrebungen unbeachtet zu laſſen, ſie ſcheint darauf zu verzichten, ein Feld zu bebauen, auf dem einſt der göttliche Shakeſpeare und der unerbittliche Hogarth glänzten, deſſen künſtleriſche Vollendung ſeiner Erfindungsgabe nicht im mindeſten nachſteht, ein Feld, auf dem wir auch noch kürzlich Dickens ſo erfolgreich wirken ſahen. Ausdruck der Leidenſchaft, Empörung des Gewiſſens, heilige Begeiſterung der Poeſie — alles dieſes ſcheint die engliſche Schule nicht zu kennen. Sie vermeidet es — faſt ſyſtematiſch, wie man meinen ſollte, — einmal einen ſtärkeren Ton anzuſchlagen und aus dieſen anmuthigen, eleganten oder geiſtreichen Empfindungen herauszutreten, die in der guten Geſellſchaft üblich ſind und die wohl Lächeln oder Rührung, aber keine gewaltige Erſchütterung hervorrufen. Behagliche Scenen aus dem Haus- und Familienleben, Portraits, Landſchaften, Blumen, hiſtoriſche Anekdoten oder romantiſche Geſchichten bilden in dieſem Augenblicke ihr ganzes Gebiet: Natürlichkeit, Friſche, Eleganz charakteriſiren dieſe dritte Stufe, auf der ſie ſich bewegt. Innerhalb dieſes Kreiſes bringt ſie aber ausgezeichnete Sachen und zwar in großer Anzahl hervor; ſie verwendet große Sorgfalt auf den Gedanken und auf die Ausführung, die immer ſehr fleißig und meiſtens ſogar ſehr korrekt und ſehr ſachgemäß iſt, auf die Farbe und die Zeichnung. Die Vorurtheile, die man auf dem Kontinent gegen ihre künſtleriſche Geſchicklichkeit hegt, rühren von ſchlechten Bildern her, die man in den auswärtigen Handel bringen mußte, weil ſie im Lande keine Käufer gefunden hätten. Auf der diesjährigen Ausſtellung kann man ſich leicht überzeugen, wie wenig dieſe Vorurtheile gerechtfertigt ſind; denn die große Mehrzahl der Bilder zeigt ganz im Gegenſatz zu den Tendenzen, die man der engliſchen Schule nicht ſelten auf der andern Seite des Kanals zuſchreibt, eine Neigung zur Regelmäßigkeit und Korrektheit, und bringt eine ſehr harmoniſche Geſammtwirkung hervor. Wollten wir alſo uns an die Worte eines deutſchen Aeſthetikers halten, der den „Gentleman" mit den ihn auszeichnenden Eigenſchaften für den wahren Mann im vollſten Sinne des Wortes erklärt, ſo hätten wir in dieſen Gemälden das Ideal der Malerei zu erblicken, und ſelbſt der Kritiker, ſobald er nur einmal die Trauer um die große Kunſt, die ihnen abgeht, von ſich geſtreift, wird ſie als eine der wohlthuendſten und homogenſten Erſcheinungen der neueren Malerei begrüßen.

Auf dieſen Grundſätzen fußend, doch durch die Kraft ihres Talents öfters über die gewöhnlichen Schranken hinausgehend, zeigen ſich auf der gegenwärtigen Ausſtellung Millais und Landſeer, jeder mit einer ſehr mannichfachen und ſehr bedeutenden Auswahl von Gemälden.

Millais, einer der Führer der vorraffaeliſchen Kunſtrichtung, die jetzt nur noch ſehr ſelten auftritt, hat ſich heute hinſichtlich der Ausführung offen zum Realismus bekannt und läßt nur noch in der Auffaſſung ſeiner Scenen und in ſeinen Titeln einige Erinnerungen an die alten Liebhabereien durchblicken. So z. B. in ſeinem „fahrenden Ritter" von dieſem Jahr. Wir erblicken einen Baum mit weißer glatter Rinde und an dieſen Baum gefeſſelt eine ſchöne Frau, in Thränen aufgelöſt, mit auf dem Rücken zuſammengebundenen Händen; ihr langes, loſe herabfallendes Haar iſt ihre einzige Bekleidung. Ein tapferer Ritter in ſchimmernder Rüſtung mit hagerem Antlitz und gebräunter Hautfarbe naht, um die feſſelnden Bande zu durchſchneiden, und wirft, während er ſie eins nach dem andern löſt, flammende Blicke auf die Schöne, die züchtig die Augen zu Boden ſenkt. Man muß geſtehen, daß Mr. Millais ſeine Phantaſie nicht zu ſehr angeſtrengt hat, um dieſe ſchale und wiederwärtige Scene zu erfinden, die wir nun bald in Form eines ungeheueren Stiches in Schwarzkunſt, wie ſchon ſo viele andere Werke des Künſtlers, vor allen Schaufenſtern der Kunſthandlungen zu ſehen verurtheilt ſind. Auch in der Ausführung hat Mr. Millais nicht eben Glänzendes geleiſtet. Der Kopf ſeines Helden iſt eine Kopie des einen der „Baumgärtner" von Dürer in der Pinakothek zu München, das Licht iſt von einer kreidigweißen Färbung, ohne Haltung, wie, beiläufig geſagt, in allen Bildern des Meiſters und den meiſten der übrigen engliſchen Maler; die Nebenpartien ſind ohne Geiſt behandelt und weit entfernt von der Vollendung, welche die erſten Werke deſſelben Künſtlers auszeichnete. Das Ganze beſtätigt unſere Ueberzeugung, daß in den Gebieten, welche eine etwas mächtigere Phantaſie erfordern (oder welche mehr als drei oder vier Figuren zulaſſen), Mr. Millais nicht zu Hauſe iſt.

Das Portrait iſt bei ihm das Milderungsmittel dieſer zu romantiſchen Neigungen; es führt ihn

Digitized by Google

immer zum Realen zurück, welches ihn erfolgreicher als das Ideale begeistert. Auch dieses Jahr hat sich der Maler auf diesem Gebiete versucht, und zwar mit sehr viel Glück, wenn das Original ihm zu Hülfe kam, mit entschiedenem Unglück, wenn er es mit einem Wesen niederen Schlages zu thun hatte, dem er keine höhere Bedeutung zu verleihen im Stande war. Das Portrait von John Kelk Esq. ist nach Haltung und Farbe das schlechteste der Ausstellung; das der jungen Putzhändlerin in Trauer, mit der Schachtel auf dem Arm, ist besser und würde noch viel besser sein, wenn nicht der Künstler, hingerissen durch seinen unglücklichen Hang zur Romantik, das Bedürfniß gefühlt hätte, neben der jungen Frau einen Armenstock anzubringen und das Ganze „den Heller der Wittwe" zu betiteln. Eine Hutschachtel, ein Kirchen-Armenkasten, eine moralische oder religiöse Idee — das sind doch Dinge, die nicht eben gut zusammen stimmen und die gewiß nicht sehr an ihrem Platze sind in einem Gemälde, welches, in eiligen Pinselstrichen hingeworfen, gerade als eine kräftige Portraitskizze gelten kann, und als nichts weiter.

Das Portrait des Marquise von Huntley ist wiederum besser als das der Modistin und sogar ganz ausgezeichnet in einzelnen Partien. Die anmuthige Ungezwungenheit der Haltung, der vornehme Ausdruck der Erscheinung, die Originalität der Behandlung verdienen die höchste Bewunderung. Als eine in andrer Weise interessante Thatsache mag angeführt werden, daß das Bild in Folge von Umständen, auf die wir hier nicht weiter eingehen können, mit dem fabelhaften Preise von 2000 Guineen, also etwa 14000 Thalern bezahlt worden ist. Die Marquise, in weißem Kleide mit gelben Schleifen, ist stehend dargestellt; sie kommt von dem Treibhause zurück, wo sie die Blumen gepflückt hat, die sie in ihrem Körbchen trägt, ihr Blick ist gerade auf den Beschauer gerichtet; die gekreuzten Hände zeigen eine musterhafte Zeichnung, die eine mit einer Scheere bewaffnet, die andere nachlässig mit dem Handschuh bekleidet. Auf diesem schönen Körper erhebt sich ein ausdrucksvoller, intelligenter, feiner Kopf, dessen schmale, rothe Lippen in wunderbarem Einklang stehen mit dem ruhigen, milden Glanz der Augen. Nur die Wangen sind zu bleich, die Halbtöne zu verschwimmend und zu wenig sorgfältig behandelt, ein Mangel, den die gelbe Farbe der in das Haar geschlungenen Bänder noch mehr hervortreten läßt. Alles in allem, ist es das würdige Seitenstück zu der Miß Leman des vorigen Jahres, und in ganz Europa kenne ich nur drei oder vier Maler, die im Stande sind, eben so tüchtig, — keinen, der fähig wäre, besser zu porträtiren.

In den beiden Werken von Millais, die wir noch zu betrachten haben, vereinigen sich Realismus und Poesie in glücklichster Weise und rufen so Schöpfungen hervor, die, wahrhaft von modernem Geist durchdrungen, weder alterthümelnde Anklänge noch paradoxe Theorien erkennen lassen. Der Künstler hat darin einfach seinen Gedanken ausgedrückt, ohne irgend jemanden nachahmen oder sich ein fertiges System schaffen zu wollen; er ist ohne Zwang den Eingebungen seiner guten und unbefangenen Natur gefolgt. Die Geheimnisse des Helldunkels, den schillernden Glanz der Emailtöne verschmähend, gibt er mit seinem etwas kreidigen Kolorit das natürliche Tageslicht wieder, wie er es sieht, am Morgen etwa oder vielmehr gegen Mittag. Da er auch nicht einsieht, weshalb er sich zu den winzigen Verhältnissen der holländischen Genremalerei verdammen sollte, so behandelt er seine Darstellungen des heutigen Lebens in den Dimensionen der historischen Malerei, geleitet von der Erkenntniß, daß das Genre für unsere Zeit das ist, was unseren Vorfahren die Geschichte gewesen, gerade wie auf literarischem Gebiet der Roman das Epos ersetzt hat.

Das erste dieser Gemälde, die Knabenjahre des berühmten Seefahrers und Staatsmanns Walter Raleigh behandelnd, führt uns einen alten Seemann vor, der am Strande sitzend zwei Kindern, unserm Walter und seinem Halbbruder Humphrey Gilbert, seine Thaten und Abenteuer erzählt und ihnen die wunderbaren Länder schildert, die er auf seinen Fahrten gesehen. Er kehrt dem Zuschauer den Rücken zu und zeigt mit ausgestrecktem Arm nach dem fernen Horizont; vor ihm sehen wir die beiden Knaben mit Gier seinen Worten lauschen. Der eine, der das Kinn auf den emporgezogenen Knieen ruhen läßt, macht einen kränklichen Eindruck: in seinen weitgeöffneten Augen lodert eine fieberhafte Gluth. Der andere dagegen ist ein frischer kecker Bursche, er hat die Beine unter sich gekreuzt, wie ein künftiger Pascha, und stützt das Kinn auf beide Fäuste: die ganze Erscheinung zeigt uns das vollständige Gegenbild seines Halbbruders. Im Hintergrunde das weite Meer, hinter dem alten Seemann ein mit fremdartigen Federn geschmückter Hut, ein Andenken an seine Fahrten; neben den

Digitized by Google

Knaben ein Schiff en miniature, ein Spielzeug, mit dem sie im Voraus ihre künftigen Reisen machen. Diese Scene muthet uns an, als ob sie aus dem heutigen Leben geschöpft wäre, sie hat einen schönen, heiteren Anstrich und hält sich gerade innerhalb des beschränkten Kreises, der dem Künstler durch seine im Komponiren und Erfinden bescheidene Einbildungskraft angewiesen ist. Nur die Ausführung läßt manches zu wünschen: die Farben sind hart und nachlässig aufgetragen, der Rumpf des Seemanns ist nicht einmal angedeutet und der Oberkörper zu kurz.

Die vor einigen Jahren eingetretene Ueberschwemmung von Oxfordshire hat M. Millais den Gegenstand zu seinem letzten Bilde und damit zu einem seiner glänzendsten Triumphe geliefert. Ein reizendes „baby" ist in seiner Wiege von den Wellen weggetragen worden: jetzt erwacht es und betrachtet mit großen staunenden Augen einen Distelfinken, der eben von einem Baumzweig fortfliegt, unter dem die Wiege hintreibt; es betrachtet die Wassertropfen, welche über seinem Kopfe funkeln, und den weiten regenschweren Himmel. Eine kleine schwarze Katze, die sich durch einen glücklichen Sprung in die Wiege gerettet hat, miaut jämmerlich beim Anblick des ringsumher drohenden Wassers, und die Furcht des Thieres steht in wirksamem Gegensatz zu der Ueberraschung und der Unwissenheit des kleinen menschlichen Wesens. Alles dies ist bewundernswürdig, unmittelbar aus der Eingebung des Augenblicks geflossen, frisch natürlich, lebendig, es vereinigt mit einem Worte alles, was man nur wünschen kann. Mr. Millais hat die Wirklichkeit gesehen, wie sie ist, und hat sie in ihrer Wahrheit, in ihrer Poesie wiedergegeben, wie ein wahrhaft moderner Mensch, fast möchte ich sagen — und ich meine nicht den mindesten Tadel damit auszusprechen — wie ein Journalist, der raschen Blicks die Thatsache erfaßt, sie noch ganz warm mit Treue und Leidenschaft wiedererzählt und nicht daran denkt, erst lange an seinem Style zu feilen, nach rednerischen Effekten zu haschen und darüber den Reiz der Improvisation zu verlieren.

Sir Edwin Landseer hat der Ausstellung fünf Gemälde geschickt, darunter vier Thierstücke. Sein Hirsch mit zwei Jungen ist zu oberflächlich und nachlässig behandelt. Seine Affen — ein Egoist, der mit seinen schönen Zähnen Orangen verspeist, während ein altes Affenmütterchen zärtlich einen kleinen Kranken in ihre Arme preßt — sind ausgezeichnet, die Bewegungen von einer außerordentlichen Geschmeidigkeit, das Haar ist mit einer unglaublichen Sicherheit und Weichheit wiedergegeben und nichts ist rührender als der Ausdruck dieser mütterlichen Zärtlichkeit.

Das Portrait des „Voltigeur", der in dem einen Jahre 1850 die beiden großen Preise — Derby und St. Leger — gewonnen hat, ist eins der schönsten Werke des Meisters. Ich weiß nicht, was ich mehr bewundern soll, die tiefe anatomische Kenntniß, die natürliche Haltung oder die schöne Ausführung. Der edle Renner steht in seinem Stalle (warum nicht im Freien?); er dreht dem Zuschauer mit intelligentem Ausdruck den Kopf zu und läßt sich geduldig von dem Maler studiren und kopiren; er zeigt ihm seine schönen, so feinen und doch so nervichten Hälsen, sein schönes, schwarzes, hier glänzend glattes, dort straff aufgerichtetes Haar. Die beiden Katzen zu seinen Füßen, die ihn betrachten — „a cat may look at a king" — sind mit einer wundervollen sammtartigen Weichheit, wie mit einem Hauch gemalt, und diese freie, breite Weise bildet einen eigenthümlichen Gegensatz zu der feinen festen Behandlung des Pferdes. Kolorit sanft und harmonisch, — kurz in jeder Beziehung ein ausgezeichnetes Werk. —

Hirsche, Affen, Pferde, Katzen, alles dies behandelt Sir Edwin mit gleicher Meisterschaft, und sein tiefes Studium befähigt ihn, ihre äußere wie ihre seelische Natur mit geistreichen, gefühlvollen, seltener mit stürmischen und leidenschaftlichen Ideen zu umkleiden. Auf der heutigen Ausstellung, wie früher bereits in mehreren Gemälden, hat er auch versucht, eine ähnliche, obwohl höhere Gattung darzustellen, und ist vollständig damit gescheitert. Ich spreche von der Gattung Mensch. Sir Edwin betrachtet die Menschen in derselben Weise wie die übrigen Thiere, und stattet sie mit rein thierischen Empfindungen, mit bloßem Instinkt aus, und ich möchte sogar sagen, daß, gleich vielen seiner Landsleute, er weniger Achtung vor dem Menschen zu hegen scheint als vor einem Vollblutpferd oder einem schottischen Hund. In seiner „Begegnung der Königin Victoria mit dem Prinzen Albert bei der Rückkehr von der Jagd" treibt er die Geringschätzung für unser Geschlecht bis zu ihren äußersten Grenzen und begnügt sich damit, das königliche Paar in grober, schwerfälliger Skizzirung hinzuwerfen, sie mit einem abscheulichen violetten Farbenton zu umhüllen

Digitized by Google

und ihnen allen Charakter, alle Würde, allen Ausdruck zu nehmen, um alle ſeine Sorgfalt den Hirſchen des Vordergrundes, den Hunden und Pferden zuzuwenden. Es hat übrigens auch der ausdrücklichen Anordnung der Königin bedurft, um dieſem das Gefühl beleidigenden Bilde den Zutritt in die Ausſtellung zu verſchaffen.

„Lasnie", Skizze, iſt womöglich noch ſchlechter, und ich möchte den ſehen, der im Stande wäre, etwas Alltäglicheres, Schwerfälligeres zu erſinnen, als dieſe Frau des allerunangenehmſten, engliſchen Schlages in ihrem nichts weniger als verführeriſchen Négligé. Und dazu eine Zeichnung, ein Kolorit, daß Gott erbarm! Kurz, um es noch einmal zu ſagen, Mr. Landſeer thut den Thieren mehr Ehre an, als den Menſchen; er malt ſie beſſer und er ſtellt vor ihren Augen nicht ſolche ſchauerliche Dinge aus, wie die, von denen wir eben geſprochen.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

Kunſtliteratur.

Die dekorativen und allegoriſchen Kompoſitionen der großen Meiſter aller Schulen. Photolithographiſche Abzüge von den Originalkupferſtichen mit Beigabe eines erklärenden Textes von Henri Hymans. Lüttich und Leipzig, Ch. Claeſen's Verlagsbuchhandlung. Fol.

Die Verlagshandlung von Ch. Claeſen in Lüttich, welche bereits durch mehrere Publikationen von Ornamenten und Dekorationen ſich bekannt gemacht hat, begann unter obigem Titel ein Unternehmen, welches durch Vorführung dekorativer Werke alter Meiſter den Künſtlern unſerer Tage Anhaltspunkte und Vorbilder für Dekoration, namentlich „für die innere und äußere Ausſchmückung der Gebäude" geben ſoll. Derartige kunſthiſtoriſche Publikationen ſind gewiß ſchon ihres praktiſchen Zweckes wegen anzuerkennen; das vorliegende Werk verdient ſeiner Abſicht nach ein um ſo größeres Lob, als es ſein Augenmerk auf einen Punkt richtet, um den ſich für die bildende Kunſt der Gegenwart die Löſung einer der brennendſten, aber ausſichtsvollſten Frage dreht, nämlich die Verbindung der Malerei und Plaſtik mit der Architektur. „Dem Bildhauer und dem Maler die Mittel an die Hand zu geben, ſich ebenſo leicht — wie es der Architekt bereits kann — an den beſten Quellen zu bilden, ſich für wenig Geld die bildliche Darſtellung der Künſte, der Wiſſenſchaften, der Jahreszeiten u. ſ. f. zu verſchaffen und mit der Form, welche die Allegorie unter dem Pinſel der großen Meiſter aller Schulen angenommen hat, vertraut machen zu können," das iſt das ausgeſprochene Streben dieſer „Kompoſitionen."

Entſpricht nun das Werk, von welchem monatlich 2 Hefte mit je 4 Blättern erſcheinen, dem, was uns in Ausſicht geſtellt wird? Es liegen uns bis jetzt 6 Hefte deſſelben vor; wenn deshalb das Urtheil in gegenſtändlicher Beziehung ein beſchränktes ſein wird, ſo iſt wenigſtens das Vorliegende für eine Beurtheilung der Reproduktionsweiſe vollauf genügend. Die Blätter ſind photolithographiſche Nachbildungen nach älteren Stichen, ſowohl nach Originalkompoſitionen bekannter Stecher als auch nach deren Reproduktionen von Werken der Maler oder Bildhauer. Der Laie, welcher ein ſolches Blatt in die Hand bekommt, wird vielleicht glauben, er habe den Originalſtich eines Goltzius, eines Caracci, eines C. Schut vor ſich. Aber man lege nur einmal ein wirkliches Original — etwa den prachtvollen Stich des Goltzius nach Raffael's „Galatea" neben die photolithographiſche Nachbildung, und man wird ſelbſt mit Laienaugen den großen Abſtand erkennen: die zarten Striche oder Pünktchen, welche die feinen Uebergänge vermitteln, bleiben aus, die kräftigen Schattenpartien werden zu einem undurchſichtigen Schwarz, die Zeichnung, die Vertheilung von Licht und Schatten wird verändert, häufig geradezu verfälſcht — kurz alle Schwächen der Photographie treten hier naturgemäß in erhöhtem Maße auf. Eine ſolche Vervielfältigung von Kunſtwerken iſt ſchon verwerflich, wenn ſie dem kunſtliebenden Publikum geboten wird, wie viel mehr hier, wo ſie ſich die Ausbildung von Künſtlern zum Zwecke macht. Was helfen die Vorbilder, wenn ſie verfälſcht gegeben werden? Muß nicht die ächte Künſtlernatur vor jenen großen Meiſtern geradezu zurückſchrecken, welche ihr in ſolcher Geſtalt vorgeführt werden?

Neben dieſem Grundfehler in der Art der Reproduktion, welche in einem einfachen aber ſtrengen Kontourſtich beſſer und zugleich zweckentſprechender gegeben wäre, fällt eine gewiſſe Einſeitigkeit in der Auswahl der Kompoſitionen nur wenig in's Gewicht. Daß der Verleger den Begriff „Dekoration" im weiteſten Sinne gefaßt hat, daß er uns die großen Meiſter als „Dekorateure," den Raffael im Vatikan, den Michel Angelo in der Sixtina, den Correggio in Parma u. ſ. f. vorzuführen verſpricht,

Digitized by Google

können wir nur billigen. Aber was finden wir von alledem bisher? Nur die einzige „Galatea“ von Raffael und eine wenig bedeutende Kompoſition des Rubens in einem Stiche von van Keſſel. Nichts weiter aus dem ganzen Bereiche der italieniſchen Renaiſſance, und nicht viel mehr aus dem des flamändiſchen Roccoco, den beiden Gebieten, welche, wenn auch nicht die ausſchließlichen, ſo doch weſentlichſten Quellen einer ſolchen Publikation ſein ſollten. Dagegen bilden die franzöſiſchen Meiſter des vorigen Jahrhunderts den dritten Theil der bisherigen Publikation; ferner Goltzius iſt mit 5 Blättern vertreten, von denen überdieß 4 eigene Kompoſitionen des Meiſters ſind. Iſt der Verleger etwa der Anſicht, daß der „Kampf des Hercules mit dem Cacus“ von Goltzius, daß die „Juno“ dieſes Meiſters, daß das „trauernde Brüſſel“ von A. Coppens mehr „Anklang in der modernen Dekoration finden“ werden, als die Kompoſitionen religiöſen Gegenſtandes, welche als unmodern überall keine Aufnahme gefunden haben? Sind doch ſolche Vorlagen unſerer Anſicht nach nicht des Gegenſtandes wegen da, ſondern um die Art der Kompoſition und der Darſtellung zu veranſchaulichen und dadurch zu bilden. Es würden ſonſt dieſe „Schraubenziehergeſtalten“ eines Moreelſe, eines Goltzius in den Bauten eines Hanſen und anderer moderner Baumeiſter eine eigenthümliche Dekoration bilden!

Noch eine kleine Bemerkung ſei hier geſtattet. Der Text, welcher den einzelnen Blättern in franzöſiſcher und deutſcher Sprache beigegeben iſt, ſtammt aus der Feder von Henri Hymans; daß von dieſen beiden Textausgaben der deutſche nicht der Originaltext iſt, lehrt faſt jede Zeile. Die Franzoſen und Belgier ſollten doch endlich dafür ſorgen, daß ihre Werke, welche ſie der Einbürgerung in einer fremden Nation und Sprache für würdig halten, in einer leidlichen oder wenigſtens richtigen Form dargeboten würden. In der vorliegenden Publikation iſt leider Beides nicht der Fall. Was macht der Ueberſetzer z. B. gleich aus folgenden Worten der Vorrede: „Après le mérite (nämlich der Kunſtwerke großer Meiſter), condition essentielle de reproduction, il nous a semblé nécessaire de tenir compte du sujet en lui-même?“ Der deutſche Text heißt: „Die erſte Bedingung eines verdienſtvollen Schaffens ſcheint uns, dem Gegenſtande ſelbſt Rechenſchaft zu tragen!“ Geradezu komiſch klingt es aber, wenn der Ueberſetzer, an einer Stelle, wo von den zahlreichen Nachbildungen der antiken Darſtellungen des Meeres mit ſeinen phantaſtiſchen Bewohnern die Rede iſt, die Worte „— que Rafael sut tirer de ces sujets marins“ durch „die vielen Seeſtücke des Rafael“ wiedergiebt. W. B.

Ueberſicht der Geſchichte toskaniſcher Skulptur bis gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts, von Hans Semper. Zürich 1869.

Auf 45 Seiten ein werthvoller Beitrag zur Geſchichte der großen Kunſtbewegung, welche im Herzen Italiens das Auftreten der Renaiſſance vorbereitet. Wie ſehr die Kunſtgeſchichte überall ſolcher Specialforſchungen noch bedarf, weiß Jeder, der ſich ernſthaft mit ihr beſchäftigt hat. Der Verfaſſer der vorliegenden Schrift giebt dieſelbe als Vorläuferin einer eingehenden Arbeit über Donatello. Seit einigen Jahren in Florenz lebend, hat er nicht blos umfaſſendere Studien der Denkmäler machen können, ſondern auch Gelegenheit gehabt, durch archivaliſche Nachforſchungen und durch Benutzung neueſter Lokalſchriften, die uns in Deutſchland leider ſchwer zugänglich werden, manches Neue beizutragen. Sein Augenmerk iſt mit Recht ebenſowohl auf urkundliche Ermittelung feſter geſchichtlicher Daten, als auf Nachweiſung der Geneſis künſtleriſcher Motive gerichtet, welche letztere er aus genauerer Betrachtung der Monumente darzulegen ſucht.

Dies iſt der einzige Weg, zu geſicherten Reſultaten zu gelangen. Man darf dem Verfaſſer dankbar dafür ſein, daß er die Aufmerkſamkeit auf Manches bisher weniger beachtete Denkmal

Digitized by Google

gerichtet hat. Zunächſt gewinnt er einen feſteren Anhalt für die Vorſtufen der Entwicklung, welche dem Auftreten des Niccolò Piſano voraufgehen. Eine ſchärfere Betrachtung der ſeit dem Ausgang des XI. Jahrhunderts in Toskana entſtandenen Skulpturen führt unzweifelhaft zu der Erkenntniß, daß der große Niccolò nicht wie ein Wunder vom Himmel gefallen, ſondern als das letzte Glied einer zuſammenhängenden Kette antiker Tradition, zugleich als ihr Gipfel und ihre Vollendung betrachtet werden muß. Wie unbehülflich und plump im Anfang dieſer Epoche die plaſtiſchen Werke ſind, ſie zeigen doch nichts als eine barbariſch entartete antike Ueberlieferung und ſelbſt die kindlich rohen Reliefs zu Piſtoja möchte ich nicht mit dem Verfaſſer auf byzantiniſche Einflüſſe zurückführen. War ja in Byzanz die große Skulptur ſo gut wie verpönt, ſo daß nur Elfenbeinſchnitzereien und Goldſchmiedarbeiten Anlaß zur Uebung des bildneriſchen Vermögens boten. Was im Abendlande byzantiniſchen Einfluß trägt, beſchränkt ſich auf das Gebiet dieſer Kleinkünſte und unterſcheidet ſich durch den feſteren Kanon der ſchlanken Geſtalten, ſowie meiſtens durch konventionelle Lebloſigkeit bei zierlich ſauberer Technik auf den erſten Blick von den plumpen und regelloſen, aber naiv lebendigen Werken der verwilderten antiken Tradition.

Von jenen roheſten toskaniſchen Skulpturen bis zu den Werken Niccolò Piſano's giebt es aber eine Reihe von Zwiſchenſtufen, welche einen Uebergang vermitteln, indem ſie ebenſowohl eine größere Freiheit der Technik als eine reifere Durchbildung der Geſtalten aufweiſen. Zu dieſen Arbeiten zählt der Verfaſſer mit Recht die Marmorkanzel im Dom von Volterra und die vier Marmorreliefs, welche im Kreuzſchiff des Domes von Siena unter dem berühmten Altarbilde Duccio's eingelaſſen ſind. Sie ſtammen von den Chorſchranken einer kleinen Kirche bei Siena und enthalten bei lächerlich kurzen Körpern und überaus großen Köpfen doch im Einzelnen ſo durchaus antikiſirende Motive in einer ſchon ſehr fortgeſchrittenen Technik, daß ſie als unmittelbare Vorſtufe für das Auftreten Niccolò's anzuſehen ſind. Dazu kann man die Mormorſkulpturen an den Portalen des Baptiſteriums zu Piſa und diejenigen an der Hauptpforte des Doms daſelbſt fügen, kleine Scenen und Einzelfiguren des bibliſchen Kreiſes an den Thürpfoſten und prachtvolle Akanthusranken an den dieſelbe einſchließenden Halbſäulen. Alle dieſe und noch manche andere Werke berechtigen uns, von einem unmittelbaren Herauswachſen Niccolò's aus der toskaniſchen Skulptur des XII. Jahrhunderts zu reden und die wunderliche, durch nichts zu ſtützende Hypotheſe Cavalcaſelle's, welcher den großen Meiſter aus Apulien kommen läßt, zurückzuweiſen. Es heißt in der That die italieniſche Kunſtgeſchichte jener Zeit auf den Kopf ſtellen, wenn man behaupten will, von Unteritalien ſei der Anſtoß der neuen Bewegung ausgegangen. Unteritalien hat bis tief in's XII. Jahrhundert hinein keine ſelbſtändige Plaſtik, wie es auch ſeine Architektur aus piſaniſchen, byzantiniſchen und normanniſchen Einflüſſen miſcht. Gegen Ende des XI. Jahrhunderts, als in Toskana und Oberitalien Architektur und Plaſtik ſich glänzend und auf eignen Füßen zu entwickeln begannen, ließ man für die Kathedralen von Salerno, Amalfi, Trani, Monte Caſino, M. S. Angelo, für S. Paolo bei Rom die Bronzeportale aus Konſtantinopel kommen, und alle dieſe Werke ſind bekanntlich nur mit Niellen, nicht mit Reliefs geſchmückt. An den zahlreichen Kanzeln, Chorſchranken, Kandelabern Unteritaliens iſt die figürliche Plaſtik vollſtändig verdrängt durch muſiviſche Dekoration; denſelben Charakter haben die Kosmaten-Arbeiten in Rom. Man muß daher, ſo lange nicht Gegenbeweiſe geliefert werden, die Annahme als eine Fiktion bezeichnen, als ob die Skulptur in dieſer Periode in Süditalien auf einer höheren Stufe geſtanden habe als in Toskana und Oberitalien. Schnaaſe hat vor Kurzem in einem geiſtvollen Aufſatze der Zeitſchrift ſich in ähnlichem Sinne ausgeſprochen. Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Entwicklung der Architektur, ſo entſprechen Dom, Baptiſterium und Glockenthurm von Piſa, San Miniato, Baptiſterium, Santi Apoſtoli zu Florenz und andere verwandte Kirchen genau der klaſſiſchen Richtung der gleichzeitigen Skulptur, und ſo gewiß es iſt, daß die toskaniſchen Baumeiſter ihre Inſpirationen nicht in Apulien geholt haben, ſo gewiß haben auch die Bildhauer, die in der Regel mit den Baumeiſtern dieſelbe Perſon waren, namentlich aber Niccolò Piſano die Anregungen zu ihrer Kunſt nicht da geholt, wo ſie keine hätten finden können. Wer wird nicht allen Reſpekt haben vor den umfaſſenden Studien eines Mannes, wie Cavalcaſelle? Wenn er aber gelegentlich einer Wunderlichkeit Raum giebt, ſo werden wir ihn doch nicht für infallibel zu halten brauchen und unbefangen die Thatſachen prüfen dürfen.

Digitized by Google

Von den Nachfolgern Niccolò's hebt der Verfaſſer den Fra Guillielmo D'Agnello und den beſonders durch ſeine Grabmäler ſich auszeichnenden Tino di Camaino aus Siena hervor. Sodann folgt die Beſprechung Giovanni Piſano's, deſſen völlig neue Richtung treffend charakteriſirt wird, und deſſen ausgebreitete Schule der Verfaſſer bis auf Orcagna verfolgt. Er bringt hier ſowohl im Text wie in den umfangreichen Noten eine Menge neuer, meiſtens auf urkundlichen Forſchungen der letzten Jahre beruhender Thatſachen und führt in höchſt dankenswerther Weiſe die Geſchichte der toskaniſchen Skulptur bis zu dem Punkte, über welchen wir demnächſt aus ſeiner Feder weitere Unterſuchungen zu erwarten haben.*)

W. Lübke.

*) Die bezügliche Schrift Semper's über die Vorläufer Donatello's iſt inzwiſchen in den Jahrbüchern für Kunſtwiſſenſchaft (III. Jahrgang 1. Heft), auch als beſonderer Abdruck daraus, erſchienen.
A. d. R.

Notiz.

* **Zu der Radirung von Jules Jacquemart.** Auf der vorjährigen internationalen Ausſtellung in München bildeten in der franzöſiſchen Abtheilung für graphiſche Kunſt neben den Werken eines Henriquel-Dupont und Flameng die geiſtvollen Radirungen Jules Jacquemart's nach den Prachtſtücken des Louvre-Schatzes einen Hauptgegenſtand allgemeiner Bewunderung. Dieſelben gehören zu der glänzenden Publikation, in welcher Hr. Barbet de Jouy die gegenwärtig im Louvre vereinigten Koſtbarkeiten der franzöſiſchen Krone auf Befehl des Kaiſers Napoleon in muſtergültiger Weiſe herausgegeben hat*). Wir ſind durch die außerordentliche Gefälligkeit des Herausgebers in den Stand geſetzt, unſern Leſern in der beiliegenden Abbildung eine Probe dieſer merkwürdigen Leiſtungen der Radirkunſt vorlegen zu können. Dieſelbe vervollſtändigt zugleich das Bild der künſtleriſchen Thätigkeit des genialen Jules Jacquemart, welchen die Freunde der Zeitſchrift bereits aus der im 2. Jahrgange veröffentlichten Radirung nach van der Meer als einen der erſten Vertreter ſeines Fachs in unſerer Zeit kennen gelernt haben. Das Ziel, das er ſich auch in dieſen Blättern ſetzte, iſt auf möglichſt getreue Wiedergabe der maleriſchen Wirkung der Gegenſtände gerichtet, ohne deshalb Zeichnung und Treue des Details aus dem Auge zu verlieren. Die Farbe und der Glanz der Stoffe in ihrer charakteriſtiſchen Mannigfaltigkeit ſollen durch die einfachen Mittel der Nadel und der Aetzung dem Auge vorgezaubert werden. Ein Unternehmen, ganz im Geiſte der koloriſtiſch und realiſtiſch geſinnten Gegenwart; eine Aufgabe, ſo recht geſchaffen für den Virtuoſen, dem für jede Nüance des Tons, jede Verſchiedenheit in der Lichtbrechung, für Gold und Email, Edelſteine, Perlen und Bergkryſtall die entſprechenden Ueberſetzungsmittel ſeiner Kunſt zu Gebote ſtehen!

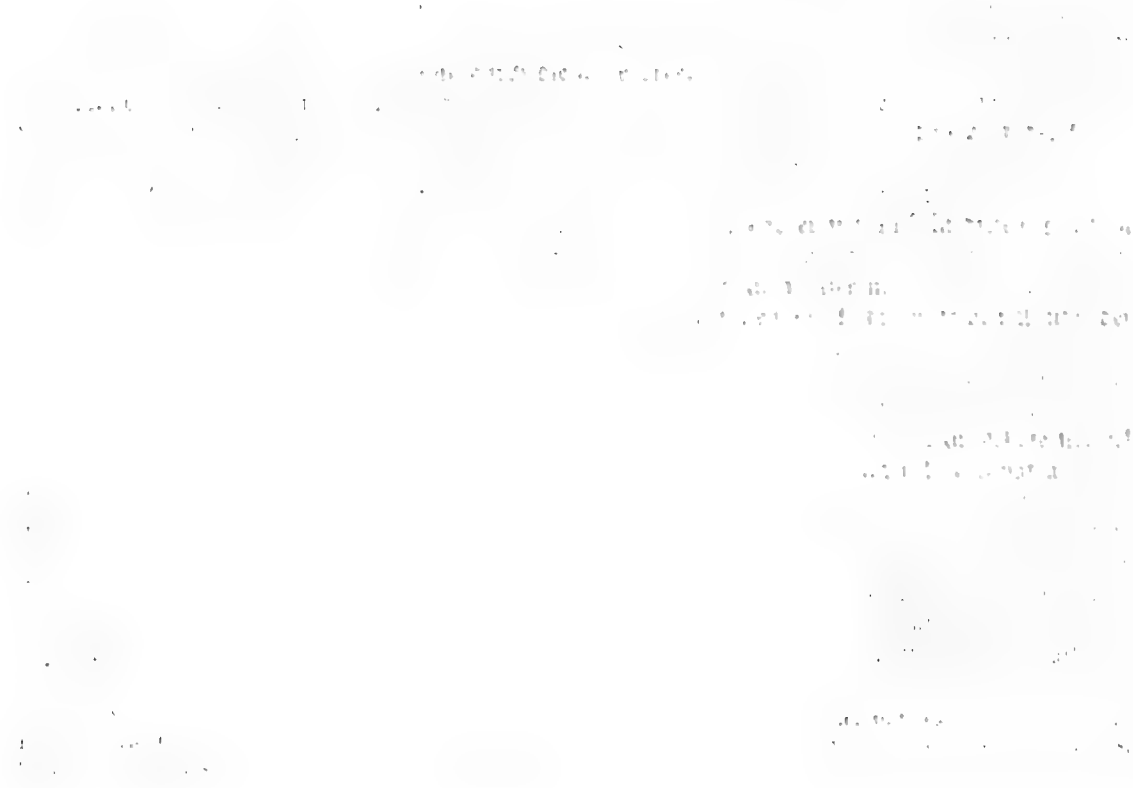
Unſer Blatt giebt die originalgroße Abbildung eines Bechers aus orientaliſchem Achat aus der Regierungszeit Karl's IX. (16. Jahrh.). Von der ſanften, neutralen Grundfarbe dieſes Materials, in welchem Fuß, Kelch und Deckel des Gefäßes gearbeitet ſind, heben ſich die ſchmückenden Einfaſſungen in Gold und Edelſteinen leuchtend und kräftig ab. Den Deckelknopf ziert ein bogenſpannender Triton, deſſen Bruſt eine große Perle bildet, während Kopf, Arme und Fiſchleib aus Gold und Email beſtehen. Die Ränder des Deckels und der Fuß ſind mit Perlen und Rubinen beſetzt. Dazwiſchen, wie auch am Rande des Kelchs, ranken ſich zierliche Ornamente in Gold und Email hin.

*) Musée Impérial du Louvre. Les Gemmes et Joyaux de la Couronne, publiés et expliqués par Barbet de Jouy, dessinés et gravés à l'eau-forte d'après les originaux par Jules Jacquemart. Paris, Chalcographie des Musées Impériaux. 1865 ff. 2 vols. Fol.

Verantwortlicher Redakteur: Ernſt Arthur Zermann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible] GILBERT & ROUX (Graveurs) Imp. Delâtre, Paris

CHÂTEAU DE MONTMORT (Marne)

CATHERINE [illegible] ... SULLY ... DUCHESSE D'ANGOULÊME ... Mde DE MONTMORT.

Tout à coup en sortant d'un bouquet d'arbres on aperçoit à droite comme à moitié enfoui dans un pli du terrain un ravissant tohu-bohu de Tourelles, de Girouettes de Pignons de Lucarnes et de Cheminées. C'est le Château de Montmort. V. HUGO (Le Rhin)

Digitized by Google

Digitized by Google

Eduard von der Launitz.

Im letzten Monate des verfloſſenen Jahres ſtarben im Verlaufe weniger Tage zwei durch gemeinſame Studien und enge Freundſchaft nahe verbundene Bildhauer, der eine ein Sohn Italiens, der andere aus den ruſſiſchen Oſtſeeprovinzen gebürtig, Pietro Tenerani und Eduard von der Launitz, jener in Rom, dieſer in Frankfurt a. M. Dem Andenken des letzteren ſind die folgenden Zeilen gewidmet, bei deren Abfaſſung außer Aufzeichnungen des Künſtlers und ſeiner Familie auch eine Gedächtnißrede des Herrn E. Hallenſtein in Frankfurt benutzt werden konnte.

Die Familie der Launitz gehört zu den älteſten Kurlands, wohin ſie mit dem Herzoge Magnus gekommen iſt. Seit dreihundert Jahren unter dem Namen „Schmidt von der Launitz“ in den Adelſtand erhoben, war ſie auf dem Gute Laxdinen anſäſſig; ihre Mitglieder widmeten ſich ſpäter theils dem geiſtlichen Stande, theils dem Militär, und noch jetzt ſind mehrere Angehörige der Familie im ruſſiſchen Staatsdienſte angeſtellt. Der Vater unſeres

Digitized by Google

Launitz war Propſt in Grobin bei Libau, unfern der preußiſchen Grenze. Hier ward am 23. November 1797 Nikolaus Karl Eduard geboren, das jüngſte von neun Kindern. Schon früh verlor er ſeine Mutter, eine geborene Stegmann, fand aber reichen Erſatz an ſeiner vierzehn Jahre älteren, mit dem Paſtor Baumbach verheiratheten Schweſter Dorothea, welche dem Bruder die erſte Erziehung gab. Nach dem Tode des Vaters, 1809, ward ſodann der zwölfjährige Knabe zu ſeiner weiteren Ausbildung dem Edukationsrath Hundecker auf dem herzoglichen Schloſſe Bechelde bei Braunſchweig übergeben, wo er bis zum Jahre 1815 blieb. Da ſein Vormund ihn für die diplomatiſche Laufbahn beſtimmt hatte, ſo ging er im genannten Jahre nach Göttingen, um ſich an der Georgia Auguſta der Jurisprudenz zu widmen. Allein dem Jus wußte er wenig Geſchmack abzugewinnen, und der Vormund hatte ſich bald zu wundern, daß ſein Mündel bereits im zweiten Semeſter ſich mit der gerichtlichen Medizin abgebe. Eine ſchon früh ausgeſprochene Neigung zur Kunſt hatte nämlich durch den Umgang mit dem Profeſſor und Kunſtſchriftſteller Fiorillo, in deſſen Hauſe Launitz wohnte, neue Nahrung gewonnen, und nachdem er bei dieſem gleich in ſeinem erſten Semeſter Kunſtgeſchichte gehört, widmete er ſich im folgenden faſt ausſchließlich der Anatomie, in welche er theoretiſch und praktiſch durch den ausgezeichneten Langenbeck eingeführt ward. Beide Intereſſen erfüllten ihn bald vollſtändig. Fiorillo machte ihn mit Winckelmann's Werken bekannt; auch Fernow's Schriften wurden ſtudirt. Als geborner Italiener lenkte Fiorillo den Blick des Jünglings beſtändig über die Alpen; nicht anders der alte Riepenhauſen, der durch die Reproduktion der Hogarth'ſchen Bilder allgemein bekannte Kupferſtecher, deſſen beide Söhne bereits ſeit längerer Zeit in Rom weilten. So kam allmählich der Entſchluß zur Reiſe, die Studien ganz mit der Kunſt zu vertauſchen. Ein Beſuch Dresdens und ſeiner Galerie konnte dieſes Vorhaben nur beſtärken, obgleich Launitz auf die Frage eines dort ſeinen Kunſtſtudien obliegenden Landsmannes, ob er Bildhauer oder Maler zu werden gedenke, noch die Antwort ſchuldig blieb. Als er aber an Tizian's Venus ſchnell vorbei ging und vor der verhältnißmäßig farbloſen, aber ſtrenge gezeichneten und auffallend rund modellirten Venus Guido's mit Bewunderung ſtehen blieb, war es dem Freunde nicht ſchwer, dem künftigen Bildhauer ſein Prognoſtikon zu ſtellen.

Launitz gehörte in Göttingen zum Corps der Curonen, welches ſich im Sommer 1816 ſtärker als gewöhnlich in Schlägereien erging. Der tödtliche Ausgang zweier Duelle führte zu ernſten Unterſuchungen und zur Verſprengung der Mitglieder des Corps. Launitz ſelbſt, nicht unerheblich verwundet, benutzte dieſen Anlaß zur Ausführung ſeines Planes. In Begleitung ſeines Freundes Ernſt Schulze, des talentvollen Sängers der „bezauberten Roſe", verließ er am Ende des Semeſters Göttingen und machte zunächſt in Hildburghauſen Halt, wo er im Hauſe des mit Schulze nahe befreundeten Baumeiſters Schick die freundlichſte Aufnahme und, als ein unglücklicher Fall die kaum geſchloſſene Wunde wieder aufriß, die ſorgſamſte Pflege von zarten Händen fand. Schick's Schwager, der als Kunſtſchriftſteller bekannte Sickler, der lange Zeit in Rom gelebt hatte, machte, daß Launitz die Zeit für ſeine nächſten Zwecke nicht ungenützt verſtrich; er übte ihn im Italieniſchſprechen und wußte über Kunſtwerke und Künſtler der ewigen Stadt viel zu erzählen, zu rathen und zu warnen. Letzteres galt beſonders Thorwaldſen, deſſen ebenſo eifriger Gegner Sickler war, wie er für Canova ſchwärmte. Mit einem warmen Empfehlungsbrief an letzteren ausgerüſtet, verließ Launitz nach fünf Wochen nicht ganz leichten Herzens das gaſtfreundliche Hildburghauſen, noch an Krücken wandelnd, die er erſt auf dem Brenner abwerfen konnte. In dem damals noch kunſtarmen München ließ er ſich von Klenze die eben aus den Fundamenten ſich erhebende Glyptothek zeigen; dann eilte er über Innsbruck, Verona, Florenz nach Rom.

Die Zahl der Künſtler in Rom war damals, nach den ungünſtigen franzöſiſchen Zeiten,

Digitized by Google

noch eine ziemlich beschränkte, wuchs aber bald unter dem Schutze des neubegründeten Weltfriedens. Die beiden Riepenhausen, Reinhard und Koch vertraten die deutsche Kunst, und an diese schloß sich Launitz zunächst an; bald kam auch der Münchener Architekt Gärtner hinzu, welchen fortan eine herzliche Freundschaft mit Launitz verband. Es galt zuerst sich zu orientiren, und natürlich ward vor Allen Canova aufgesucht. Allein es scheint, daß der akademische Zug in Canova's Arbeiten Launitz kühl ließ; wenigstens hielt er Sickler's Einführungsschreiben noch zurück, und als der eine Riepenhausen ihn kurz darauf in Thorwaldsen's Studio führte, da wußte er sofort, wo er seinen Meister zu suchen hatte; er kannte keinen sehnlicheren Wunsch, als bei Thorwaldsen in die Lehre zu gehen, so wenig er auch einsah, wie er ohne besondere Empfehlung dies Ziel erreichen sollte. Allein dies Bedenken löste sich sofort. Denn eben jetzt kam Thorwaldsen selbst durch die Ateliers daher gegangen. Riepenhausen, der den Verlauf nicht anders erwartet hatte, stellte ihm sofort den neunzehnjährigen Kunstjünger und sein Anliegen vor. „O wenn es ihm bei mir gefällt, will ich ihn gern alles lehren, was ich selbst kann", lautete die Antwort, und Launitz verlangte gewiß nichts Besseres.

Thorwaldsen's damals bereits festbegründeter Ruf hatte eine große Zahl bedeutender Talente als Schüler in sein Atelier geführt. Unter diesen eine Stellung zu erwerben, war nicht eben leicht für einen jungen Mann, welcher freilich eine nicht gewöhnliche allgemeine Bildung und sehr tüchtige anatomische Kenntnisse besaß, dem es dafür aber an aller technischen Vorbildung gebrach. Diese Lücke auszufüllen, mußte Launitzens erstes Streben sein, und hierbei ging ihm sein etwas älterer Mitschüler, der erst kurz zuvor von seiner Heimat Carrara wieder angekommene und bei Thorwaldsen eingetretene Tenerani in liebenswürdigster Weise an die Hand; zu einer bis an den Tod fortdauernden Freundschaft ward hier der Grund gelegt. Rastlose Thätigkeit und energisches Angreifen waren immer hervorstechende Züge an Launitz. So gelang es ihm denn auch in kurzer Zeit, die Hauptschwierigkeiten zu überwinden und sich dem Meister nützlich zu erweisen. Thorwaldsen hatte damals vom Kronprinzen Ludwig von Bayern den Auftrag erhalten, die stark zertrümmerten Reste der 1811 auf Aegina entdeckten Giebelgruppen zusammenzusetzen und die erforderlichen Ergänzungen zu modelliren. Bei dieser schwierigen Aufgabe, sich in die eigenthümliche stilistische Auffassung jener Skulpturen einzuleben und die Ergänzungen stilgemäß vorzunehmen, bediente sich nun Thorwaldsen seines jüngsten Schülers, dessen Vorbildung ihm hierzu besonders geeignet erscheinen mochte. Er machte es denn auch dem Meister zu Dank, der ihn in den folgenden Jahren wiederholt mit der Restauration antiker Statuen betraute. Launitz hatte hierbei den großen Vortheil, nicht bloß zu eigener technischer Gewandtheit zu gelangen, sondern auch auf die gründlichsten Studien der antiken Bildwerke geführt zu werden, Studien, welche er in weit späterer Zeit seines Lebens trefflich zu verwerthen wußte. Auch was er damals bei Thorwaldsen entstehen sah, war fast durchweg antiken Stoffen entlehnt; es mag nur an die Grazien, den Jason, den Alexanderzug erinnert werden. Das persönliche Verhältniß zu Thorwaldsen gestaltete sich für Launitz nicht minder glücklich. Er und E. Wolff wohnten in dem gleichen Hause wie jener, in der Casa Buti, und gehörten nebst Tenerani und Freund zu des Meisters täglichem Umgang. Als Thorwaldsen Lord Byron modellirte, mußte ihm Launitz während der Arbeit aus den Werken des dem Meister bis dahin ziemlich unbekannten Dichters vorlesen, und die Apriltage des Jahres 1818, wo der bayerische Mäcen und Thorwaldsen gemeinsam gefeiert wurden, gehörten noch später zu Launitzens schönsten Erinnerungen. Das innige Verhältniß zu Thorwaldsen ward in der Folge nur einmal getrübt, als dieser Tenerani in einer delikaten Angelegenheit zu nahe getreten war und Launitz treu zu dem in Ehre und Recht gekränkten Freunde stand. Nach mehrjähriger Spannung vermittelte Horace Vernet die Versöhnung, die fortan keinerlei Störung mehr erlitt. Als zu Anfang der vierziger

Digitized by Google

Jahre Thorwaldſen zweimal durch Frankfurt kam, da konnte es für Launitz keine liebere Aufgabe geben, als die Anweſenheit des gefeierten Meiſters in würdiger Improviſation verherrlichen zu helfen.

Nach drei Lehrjahren voll angeſtrengteſten Strebens hatte Launitz es ſo weit gebracht, daß er nicht bloß mehr dem Meiſter bei deſſen Arbeiten zur Hand ging, ſondern auch ſich in eigenen Werken verſuchte. Das erſte war ein Grabſtein für ſeinen bei Leipzig als ruſſiſcher Premierlieutenant gefallenen Bruder Georg, ein Relief, deſſen ſtiliſtiſcher Unſicherheit man allerdings den Anfänger noch ſehr anmerkt, ſowohl in dem bäumenden antikiſirenden Pferde wie in dem herabſinkenden Reiter in ſeiner knappen Uniform. In einem anderen Grabrelief, für den Baron von Liſakevitz beſtimmt, verräth ſich in auffallender Weiſe der Einfluß Canova's, des verſchmähten Lehrers. Zu größeren Werken wurden ihm von den Fürſten Galizin und Bariatinsky Aufträge; es waren ein Merkur, der ſich die Flügelſchuhe anlegt, und eine Venus, welche ihre Haare trocknet, bald auch eine ihre Leier ſtimmende Erato. In allen dieſen Arbeiten iſt das Studium der Antike deutlich ausgeprägt, es ſind theilweiſe geradezu antike Motive, in leiſer Umwandelung und im Einzelnen ſelbſtändig durchgebildet. Während aber die beiden erſtgenannten Werke eben wie jene Reliefs die Spuren der Lehrzeit noch deutlich an ſich tragen, iſt die Muſe (ſpäter im Beſitze des Herzogs von Lucca) ein wirklich ſchönes Werk, welches auch die hohe Bewunderung Thorwaldſen's erregte, als er, nach längerer Abweſenheit in Dänemark nach Rom zurückgekehrt, das mittlerweile entſtandene Werk kennen lernte. Auch in mehrfachen Portraitbüſten trat Launitzens Talent hervor, unter denen wir nur die Koloſſalbüſte Juſtus Möſer's, des advocatus patriae, für die Walhalla erwähnen. Kurz, als der fünfundzwanzigjährige Jüngling ſich im Jahre 1822 anſchickte, ſeine Heimat wieder zu beſuchen, ward er von der Kunſtkritik bereits als einer der vorzüglichſten Schüler Thorwaldſen's bezeichnet und konnte alſo ruhig vor die Seinen treten, die ſeinem Uebergang zur Künſtlerlaufbahn einſt nicht ohne Bedenken zugeſehen hatten.

Den nächſten Anlaß zu jener Reiſe gab übrigens der berühmte Graf Kapodiſtria, welcher den jungen Künſtler auf's wärmſte dem Kaiſer Alexander zur Ausführung einiger von dieſem beabſichtigter Denkmäler empfahl. Alexander war, als Launitz nach Petersburg kam, eben im Begriff, zum Monarchenkongreß nach Verona abzureiſen. Er fand Gefallen an dem lebhaften, geiſtvollen und in ſeiner Kunſt bereits ſo wohl bewährten jungen Edelmann und übertrug ihm in der That die Modelle zu zwei Koloſſalfiguren der großen Generäle Barclay de Tolly und Kutuſoff. Auch die kurländiſche Ritterſchaft beauftragte ihn mit der Anfertigung eines marmornen Koloſſalmonuments für die letzte Herzogin von Kurland, eine Aufgabe, welche Launitz um ſo lieber übernahm, weil die Herzogin einſt ſeine geliebte Schweſter Dorothea aus der Taufe gehoben hatte. So kehrte er mit der Ausſicht auf bedeutende und lohnende Thätigkeit noch in demſelben Jahre über die Alpen zurück, warf in Verona einen Blick in die gleißende Verſammlung von Monarchen und Diplomaten, welche dort über Europa's Verderben berieth, und empfing bei dieſer Gelegenheit vom Kaiſer genauere Anweiſungen über die beiden ihm übergebenen Monumente. Allein hier konnte ſich Launitz auch ſchon davon überzeugen, mit welcher Mißgunſt die Nationalruſſen die Bevorzugung des nicht ruſſiſchen Künſtlers betrachteten, und nur ſein jugendlicher Enthuſiasmus und ſein Selbſtvertrauen konnten ihn über dieſe Schwierigkeiten hinwegteuſchen.

In Rom machte ſich Launitz mit ganzem Eifer an die übernommenen Aufgaben, deren Fortführung er nur hie und da durch kleinere Arbeiten unterbrach. Aber die äußeren Schwierigkeiten wuchſen, Mißhelligkeiten mit ruſſiſchen Großen, die in Rom lebten, erſchwerten die Arbeit; namentlich hatte Launitz an dem ruſſiſchen Geſandten, dem Fürſten Gagarin, einen entſchiedenen Gegner. Unvorſichtige Aeußerungen, wie ſie dem lebhaften Künſtler im

Digitized by Google

Unmuth entfuhren — und das geſchah ihm leicht — wurden dem Fürſten durch Zwiſchenträger hinterbracht und machten den Riß unheilbar. Als endlich der wohlwollende Kaiſer Alexander 1825 ſtarb, hörte nicht bloß eine Penſion, welche Launitz ſeit einigen Jahren aus Rußland bezogen hatte, auf, ſondern bald darauf gelang es ſeinen Gegnern auch, die Ausführung der Monumente in andere Hände zu ſpielen. Der Künſtler hatte einige ſeiner beſten Jahre verloren, als einziger Lohn blieben ihm Aerger und Verdruß. Er glaubte ſich aller Verpflichtungen und Bande, die ihn an ſeine nordiſche Heimat gefeſſelt, ledig und beſchloß fortan ganz dem Lande zu leben, das ihm eine neue Heimat geworden war, in deſſen Sitten er ſich völlig eingelebt hatte und deſſen Sprache er mit außerordentlicher Vertrautheit und ungezwungenſter Feinheit handhabte. Zu dieſem Entſchluſſe trug es nicht wenig bei, daß er ſich mittlerweile im März 1823 mit einer Römerin Francesca Ferreri verheirathet hatte. Da bereits drei Kinder am Leben waren, als die ruſſiſchen Aufträge ſcheiterten, ſo galt es nun, für die wachſende Familie einen ſicheren Unterhalt zu ſchaffen. Es fehlte Launitz freilich nicht an Aufträgen zu Bildhauerwerken — die beiden Sphinxe am Eingangsportal der Villa Torlonia vor Porta Pia werden manchem Beſucher der ewigen Stadt erinnerlich ſein —, aber ſie genügten vielleicht nicht den Bedürfniſſen der Familie, jedenfalls nicht dem unruhigen Drange des Künſtlers, der gern Neues, was ſich ihm darbot, mit Eifer ergriff und mit Beiſeitelaſſung anderer Arbeiten in Ausführung brachte. So gab ihm das Studium der zahlreichen und vortrefflichen antiken Werke von gebrannter Erde den Gedanken einer Terracottafabrik ein, welcher ſpäter vom Marcheſe Campana in großartigem Maßſtabe durchgeführt worden iſt. Launitz legte im Verein mit einem Genoſſen eine Fabrik an, welche figürliche und hauptſächlich ornamentale Reliefs nach antiken Muſtern, aber auch nach eigenen, ſich daran anſchließenden Kompoſitionen herſtellte. Es iſt wohl keine gewagte Vermuthung, daß hier ſein feiner Sinn für architektoniſche Formen und für zierliche, ſinnvolle und zweckgemäße Ornamentik ſeine hohe Schule durchgemacht hat. Dabei verſchmähte er es nicht, ſeine Erfindungsgabe auch geringeren Gegenſtänden zuzuwenden. Bei dem unglücklichen Brande der Baſilika San Paolo fuori le mura hatten ſich die alten Hohlziegel als gefährliche Verbreiter des bei einer Reparatur des Daches ausgebrochenen Feuers erwieſen. Eine von Launitz erſonnene zweckmäßigere Ziegelform fand bei den Sachverſtändigen ſolchen Beifall, daß Papſt Leo XII ihm die Lieferung der Dachziegel nach dieſem Muſter übertrug. Architektoniſche Studien aller Art nahmen ihn ſtark in Anſpruch; Sammlungen von Alterthümern, wie ſie der Kunſtverkehr von Rom raſtlos zu Tage fördert, entſtanden ihm unter der Hand und erſtreckten ſich über das ganze Gebiet alter Kunſt (ſeine ägyptiſchen Anticaglien kamen ſpäter nach Berlin). Endlich fallen auch ſchon in dieſe Zeit die erſten Verſuche, ſeine anatomiſchen, in Rom unter Leitung del Medico's fortgeſetzten Studien in einer rationelleren Darſtellung dieſer Wiſſenſchaft für Künſtler zu verwerthen.

Dieſe verſchiedenen Beſchäftigungen und Unternehmungen ſchufen Launitz eine Stellung nach ſeinem Wunſche und eröffneten ihm die Ausſicht auf eine immer befriedigendere Thätigkeit. Da brachen im Jahre 1829 gehäufte Schläge auf ihn ein. Er ſah ſich veranlaßt ſich von ſeinem Geſchäftsgenoſſen zu trennen; mehrere geſchäftliche Unternehmungen ſchlugen fehl; ein Schiff mit werthvoller, für ihn beſtimmter Ladung verunglückte; die Decke ſeines Studio ſtürzte zuſammen und zertrümmerte mehrere Skulpturen. Aber noch ärger traf ihn das Unglück im Schooße ſeiner Familie. Einen Sohn hatte er bereits früh verloren. Als er im Auguſt 1829 nach Tivoli gegangen war, damit die Frau dort ihre Niederkunft erwarte, ſtarb auch der jüngſte Sohn. Am ſelben Tage gebar die Frau, der dies Unglück verheimlicht werden mußte, einen Sohn, ſtarb aber ſelbſt wenige Tage darauf! So ſah ſich Launitz zu dem ſonſtigen Unglück plötzlich vereinſamt, als alleinigen Pfleger dreier Kinder, von denen

Digitized by Google

das älteſte fünf Jahre, das jüngſte fünf Tage alt war! Auch ein minder lebhaft empfindender Mann wäre verzagt geworden. Er faßte raſch ſeinen Entſchluß, verkaufte ſein Haus an der Via dei Cappuccini und ſo viel wie möglich von ſeiner übrigen Habe, und ſchickte ſich an, zunächſt ſeine Kinder zur Pflege und Erziehung zu den Verwandten nach Kurland zu bringen, um dann ſelber nach dem Orient und vor Allem nach Griechenland zu gehen, theils um die Heimat der edelſten Kunſt kennen zu lernen, theils um dem eben neu erſtehenden Lande ſeine Thätigkeit zu widmen.

So verließ er denn im Jahre 1830, von einem treuen alten Diener Paolo begleitet, mit ſeinen Kindern Rom, abwechſelnd mit Paolo den kranken Kleinſten auf dem Arme tragend. In München machte er zuerſt längeren Halt, man rieth ihm aber hier dringend, um der Geſundheit der Kinder willen den Winter in dem wärmeren Frankfurt zuzubringen, und Launitz folgte dieſem Rathe. Es fehlte ihm dort nicht an Anſprache; bei Thorwaldſen hatte er die treffliche Frau Louis Gontard kennen gelernt, und Veit hatte faſt gleichzeitig mit ihm Rom verlaſſen, um die Direktion des Städel'ſchen Kunſtinſtitutes zu übernehmen. Letzterer bewog nun Launitz, deſſen anatomiſche Studien ihm wohlbekannt waren, in jenem Inſtitute Vorträge über Anatomie zu halten, welche großen Anklang fanden. Die Familie Gontard beſchäftigte ihn mit bildhaueriſchen Arbeiten, indem ſie ihn theils die Büſten der Töchter fertigen ließ, theils mit der Ausſchmückung des Familiengrabmals beauftragte; aber noch weit mehr verpflichtete Frau Gontard den Künſtler dadurch, daß ſie ihn nebſt den Kindern in ihr Haus aufnahm und an den letzteren in rührender Weiſe Mutterſtelle vertrat. Als die mittlerweile ausgebrochene polniſche Revolution und die Cholera auch nach Ablauf des Winters die beabſichtigte Reiſe nach Kurland verhinderten, beſtimmte demnach die freundliche Aufnahme in Frankfurt in Verbindung mit wachſenden Aufträgen Launitz, auf längere Zeit ſeinen Aufenthalt in dieſer Stadt zu nehmen, wo er auch für die Erziehung ſeiner Kinder ſo trefflich geſorgt ſah.

Die nächſten Jahre wurden durch eine große Menge kleinerer Arbeiten ausgefüllt, theils zahlreiche Büſten, in welchen Launitz ein großes Talent für charakteriſtiſche Wiedergabe des Weſens der Dargeſtellten entwickelte, theils Grabmonumente für Frankfurter Familien in Marmor, Sandſtein und Bronze, welche dem ſchönen Frankfurter Friedhof zur bleibenden Zierde gereichen. Dieſe Werke lenkten auch außerhalb Frankfurts die Aufmerkſamkeit auf ihn; die Hamburger Familie Sieveking beſtellte bei ihm ein Grabmonument, das er mit einem ſchönen Relief des Engels, der auf dem Grabe des Herrn ſitzt, ſchmückte. Weit bedeutender aber war der Auftrag, für den 1833 verſtorbenen Schatzmeiſter des Königs von Holland, den Oberſten David Ragay, ein Mauſoleum im Haag zu errichten, deſſen Hauptſchmuck ein Koloſſalrelief von karrariſchem Marmor bilden ſollte. Dieſe Arbeit führte ihn zuerſt wieder über die Alpen nach Italien, wo er den Winter 1834 bis 35 zubrachte und ſich befreundeten Frankfurter Familien, welche zu gleicher Zeit dorthin gereiſt waren, namentlich der Familie Saint George, als kundiger Führer in der ewigen Stadt dankbar erweiſen konnte. Im Jahre 1836 war das Monument Ragay in Geſtalt eines auf einen Quaderſockel geſtellten Koloſſalſarkophages römiſchen Stils fertig. Das große Marmorrelief der Vorderſeite ſollte nach Verlangen des Beſtellers Glaube, Liebe, Hoffnung darſtellen; ſie erſcheinen als drei ſtehende weibliche Figuren, von denen namentlich die mittlere, die Liebe (ein Kind emporhebend, zwei zu ihren Füßen ſich an ſie anſchmiegend), ſehr ſchön gelungen iſt. Der Künſtler begab ſich ſelbſt nach dem Haag, um die Aufſtellung zu leiten und zugleich von hier aus London zu beſuchen, wo er im Studium der Schätze des britiſchen Muſeums einen Erſatz für die einſt projektirte aber aufgegebene griechiſche Reiſe fand. Jenes Werk aber fand im Haag ſo großen Beifall, daß bald der größere Auftrag kam, das Giebelfeld der neuer-

Digitized by Google

bauten Akademie mit einer Gruppe runder Kolossalfiguren in Sandstein zu schmücken. Launitz schuf eine allegorische Darstellung der verschiedenen Künste, umgeben von theilnehmenden Zuschauern und in den Ecken eingerahmt von der Vertreterin des Haag und dem Vater Rhein; antike Vorbilder, hauptsächlich die Niobegruppe, haben ebenso unverkennbar dabei eingewirkt, wie Thorwaldsen's Giebelkomposition an der Kopenhagener Frauenkirche. Als von dieser Gruppe die erste Sendung im Haag eintraf, erfolgte sofort eine neue Bestellung auf fünf weitere Figuren für den Haag und für Haarlem. Charakteristisch für die Gründlichkeit, mit welcher Launitz dergleichen Aufgaben behandelte, ist es, daß er bei dieser Gelegenheit auf die nachtheiligen Wirkungen streng gerader Linien in der Architektur aufmerksam ward und eine leise Kurvatur des Gebälkes empfahl. Bekanntlich sind solche Kurven auch an den vollendetsten hellenischen Bauten nachgewiesen worden, wovon aber Launitz damals noch keine Kunde hatte. — Auch in Frankfurt selbst fand Launitz um jene Zeit Gelegenheit zu öffentlicher Wirksamkeit in dem bronzenen Monumente für den Schöpfer der schönen Frankfurter Promenaden Guiollet, welches ihm in Folge einer Konkurrenz aufgetragen ward (vollendet 1837). Bei bescheidenen Verhältnissen und großer Schlichtheit des Schmuckes — fünf Reliefsfiguren, Guiollet und vier Arbeiter, welche die Festungswerke demoliren und die Bäume der Promenade anpflanzen, zieren ein rundes Piedestal, das die Büste Guiollet's trägt — macht das inmitten der Promenade aufgestellte Werk einen sehr wohlthuenden Eindruck.

Launitz war aber nicht blos ausübender Künstler, sondern zugleich durch theoretische und historische Studien unablässig bemüht, das ganze Gebiet der bildenden Kunst zu überschauen und durch sehr umfassende Sammlungen von Abbildungen und Abgüssen sich anschaulich zu machen. Doch war es am wenigsten seine Art, solchen Studien nur zu eigner Lust und Befriedigung nachzugehen. Wie er sich für alles Schöne und Wissenswerthe, von wem es ihm auch dargeboten ward, leicht interessirte und begeisterte, so drängte es ihn auch wiederum, Andre anzuregen und mit gleicher Begeisterung zu erfüllen. Man konnte keinen unermüdlicheren und lebhafteren Unterhalter finden als ihn; die größere Geselligkeit mancher feingebildeten Kreise Frankfurt's bewahrt daran nicht minder eine dankbare Erinnerung, als der engere Kreis nächstbefreundeter Familien, der sich regelmäßig zu anregendem Gedankenaustausch zusammenfand und dessen Seele Launitz war. Es ward schon der Vorträge über plastische Anatomie im Städelschen Institut gedacht, mit denen er sich in Frankfurt einführte. Nachdem er sich dort bleibend niedergelassen, wurden sie regelmäßig wiederholt; die Darstellungsweise, unterstützt durch große Zeichnungen, wie sie damals noch nicht eben verbreitet waren, wirkte neben der Gediegenheit des Inhalts mit immer neuer Anziehungskraft. So kam es denn, daß Launitz durch Bendemann und Hübner aufgefordert ward, auch den Düsseldorfer Künstlern die Anatomie nach dieser Lehrart vorzutragen. Er folgte dieser Aufforderung im Frühjahr 1837 und brachte vier Monate in dem damals noch so lebhaften und frischen Künstlertreiben Düsseldorf's zu, wo man seinen Vorträgen großen Beifall spendete. Launitz begnügte sich aber bald nicht mehr mit der Anatomie, sondern zog allmählich die ganze alte und neue Kunstgeschichte in den Kreis seiner Vorlesungen, die er theils vor einem größeren Publikum im Städel'schen Institute, theils in seinem Hause vor kleineren gewählten Kreisen zu halten pflegte. Große Zeichnungen in Wandtafelform, welche er zu diesem Zweck anfertigte, machten den Inhalt anschaulich; ein andermal waren es Kupferstiche, an die der Vortragende anknüpfte, dann wieder Siegel-, Gemmen-, Münz-Abdrücke; denn auch sehr specielle Themata durfte er wagen, vor seinem doch großentheils aus Damen bestehenden Publikum zu behandeln. Daß er wohl nicht überall der neueren Detailforschung gerecht ward, daß er auch bei historischen Fragen mehr als billig zur aprioristischen Konstruktion neigte, wer möchte sich bei dem vielbeschäftigten praktischen Künstler darüber wundern? Ja, eine an sich bedenkliche

Digitized by Google

Eigenthümlichkeit, den ſtrengen Gang der Entwickelungen durch häufige Seitenſprünge zu unterbrechen, erhöhte bei dem Geiſt und der ſprudelnden Friſche des Redenden nur den Reiz und die Anregung bei den Zuhörern, für deren dankbare Anerkennung es kein ſprechenderes Zeugniß geben kann, als daß Launitz dreißig Jahre faſt ununterbrochen in dieſer Weiſe thätig ſein konnte, immer ſeines Publikums gewiß. Waren die gebildeten Kreiſe Frankfurt's zu Anfang der dreißiger Jahre für dergleichen äſthetiſche Intereſſen noch ziemlich unempfänglich und iſt dies ſeitdem ſehr anders geworden, ſo gebührt anerkanntermaßen ein nicht geringer Theil des Verdienſtes an dieſer Geſchmackswandlung den unermüdlichen Beſtrebungen Launitzens.

Dieſe Seite ſeiner Thätigkeit ſollte ihn auch zuerſt wieder in Beziehung zu ſeinem Heimatlande bringen. Im Jahre 1837 erhielt er nämlich die Aufforderung, die in Ems weilende Großfürſtin Helene nebſt ihren Töchtern durch kunſthiſtoriſche Vorträge auf eine italieniſche Reiſe vorzubereiten. Da er ſich dieſes Auftrages zu voller Zufriedenheit entledigte, ſo wiederholte er ſich im folgenden Jahre, wo es galt, dem Großfürſten Thronfolger (dem jetzt regierenden Kaiſer) den gleichen Dienſt zu leiſten. Der Schüler fand ſolches Gefallen an dem mit der Kunſt wie mit dem Lande gleich vertrauten Lehrer, daß er ihn zu ſeinem Führer in Italien ſelbſt erwählte. Den ganzen Winter 1838 auf 39 verbrachte Launitz dort im Gefolge des Großfürſten, zu dem er dadurch in ein nahes perſönliches Verhältniß trat. Eine ſprechend ähnliche Statuette des ſtattlichen jungen Prinzen bewahrt das Andenken an die gemeinſame Reiſe; es iſt nicht die einzige ihrer Art, welcher man in dem Atelier des Künſtlers begegnete. Einige Aufträge für Petersburg, ſowie eine Beſtellung Torlonia's auf vier fackelhaltende Pagen waren weitere Früchte jener Reiſe.

Im März 1839 nach Frankfurt zurückgekehrt gründete ſich Launitz von Neuem ein Haus durch ſeine Heirath mit Thereſe von Soiron aus Mannheim, einer Schweſter des bekannten Führers der badiſchen Liberalen und ſpäteren Vicepräſidenten des deutſchen Parlaments, einer trefflichen Frau, die Launitz im Hauſe des Herrn von St. George als Erzieherin von deſſen Töchtern kennen gelernt hatte. Bald ſollte ihm nun auch die bedeutendſte künſtleriſche Aufgabe ſeines Lebens geſtellt werden. Bereits zu wiederholten Malen hatte Launitz Gelegenheit gehabt, ſeinen Geſchmack und ſein Talent im ſinnigen Arrangement größerer Feſtlichkeiten zu beweiſen; ſo z. B. 1834 bei einem Feſte zu Ehren des berühmten Reiſenden und Naturforſchers Rüppel im Senkenbergiſchen Stift. Jetzt ſchickte ſich auch Frankfurt wie andere Städte an, das vierhundertjährige Jubiläum der Erfindung der Buchdruckerkunſt feſtlich zu begehen. Man bedurfte eines ſichtbaren Mittelpunktes für die Feier, und Launitz übernahm es, ihn zu ſchaffen. So entſtand das Guttenbergmonument, zunächſt nur aus Holz, Leinewand und Gips leicht aufgebaut, mit jener ihres Effektes ſicheren Kunſtfertigkeit, welche der Künſtler den darin unübertrefflichen Italienern abgelernt hatte. Das Werk übte eine zündende Wirkung auf die Feſtverſammlung (24. Juni 1840), und als der berühmte Arzt Hofrath Stiebel beim Feſtmahl es als eine würdige Feier der großen Erfindung bezeichnete, dies Denkmal in dauerhafterem Stoffe ausführen zu laſſen, da war das Zuſtandekommen des Unternehmens raſch geſichert. Der Künſtler hoffte in kurzer Zeit für die geſammelte Summe von 19,000 fl. das Werk vollenden zu können. Eine doppelte Teuſchung! Denn erſt im Jahre 1857 war die Aufſtellung des ganzen Werkes möglich, nachdem ungünſtige Zeitläufte und unvorherſehbare Unglücksfälle — das fertige koloſſale Modell des Fuſt ſtürzte in Folge eines Achſenbruches am Geſtell zuſammen! — hemmend dazwiſchen getreten waren. Die Koſten des Werkes aber beliefen ſich trotz erheblicher Opfer von Seiten des Künſtlers und trotz der raffinirteſten Materialerſparniß (die $10\frac{1}{2}$ Fuß hohen drei Hauptſtatuen ſind von v. Kreß galvanoplaſtiſch hergeſtellt) dennoch auf mehr als 30,000 fl.

Digitized by Google

Das Denkmal (Förster's Denkm. deutſcher Kunſt, Bd. XII) ſteht an einem ſehr günſtigen Platze, den die Stadt nach der eigenen Wahl des Künſtlers bewilligte. Auf dem geräumigen Roßmarkt, am Zuſammentreffen mehrerer Hauptverkehrsſtraßen, durch die Gallengaſſe ſchon von fernher ſichtbar, mußte das Monument nach allen Seiten hin in den Linien geſchloſſen ſein und zugleich eine dieſer Umgebung angemeſſene Größe haben. Jenes war am ſchwierigſten in den Hauptfiguren zu erreichen, einer Gruppe von drei Koloſſalgeſtalten, Guttenberg von Schöffer und Fuſt umgeben, ſämmtlich in der ſtilvoll behandelten Tracht ihrer Zeit. Die wohl niemals vollſtändig überwundene Schwierigkeit, drei Figuren einer freiſtehenden Gruppe in enge Beziehung zu einander zu ſetzen, ſo daß ſie zugleich für die verſchiedenen Standpunkte dankbare Anſichten gewähren, dieſe Schwierigkeit kann man auch hier kaum als vollkommen gelöſt betrachten. Deſto glücklicher iſt der Geſammtaufbau gelungen. Die Formen ſind gothiſch, wie das für ein Denkmal zur Verherrlichung des fünfzehnten Jahrhunderts kaum anders möglich war; aber ohne ſtyliſtiſch entſtellt oder nüchtern geworden zu ſein, ſind ſie überall von einem reineren, man möchte ſagen, durch den Geiſt der Renaiſſance geläuterten Sinne durchweht und alles Barocken entkleidet. 23 Fuß hoch erhebt ſich der Mittelblock, der die Gruppe trägt, viereckig, jedoch mit vorſpringenden Ecken. An den vier Seiten ſtehen vor ſpitzbogigen Blenden die fünf Fuß hohen Standbilder der Städte Mainz, Straßburg, Frankfurt und Venedig als altberühmter Sitze der neuerfundenen Kunſt, und darüber hin ziehen ſich unter dem Laubgeſims die lebensgroßen Portraitköpfe von dreizehn berühmten Druckern, denen als vierzehntes Portrait auf den Wunſch des Komité's das wohlgetroffene Bild des Künſtlers ſelber zugeſellt iſt. Von den Ecken dieſes ganzen Mittelbaues ſpringen, durch geſchmackvolle Streben mit demſelben verbunden, vier niedrigere Sockel vor, auf denen ebenſo viele ſehr gelungene Frauengeſtalten ſitzen, 8 Fuß hoch, die Theologie, die Poeſie, die Naturwiſſenſchaft und die Induſtrie, Vertreterinnen der geiſtigen Intereſſen, welche ihre Fortſchritte großentheils der Buchdruckerkunſt verdanken. Und weit hinaus in alle Welttheile bringt die Aufklärung aus dem unverſieglichen Born jener wunderbaren Erfindung; das ſollen die Köpfe des Stieres, des Löwen, des Elephanten und des Lama anzeigen, aus welchen das Waſſer in die darunter befindlichen weiten Becken — nicht ſprudelt. Denn die Becken ſind leer, und das Monument, das in ſo ſinniger Weiſe mitten in's Leben eingreifen ſollte und zu einem Spender beſtändiger Wohlthaten beſtimmt war, wird durch ein neidiſches Gitter eingeſperrt und recht gefliſſentlich von der Umgebung fern gehalten. Sollte nicht mit leichter Mühe dieſem Mißſtande Abhilfe geſchafft und die ſchöne Idee des Künſtlers voll und rein zur Ausführung gebracht werden können? Man würde zugleich den Künſtler ehren und dem Platze durch das lebendig fließende Waſſer einen neuen Schmuck verleihen. Iſt doch ſchon jetzt der architektoniſche Eindruck des Monumentes ſo reich und fein, wie bei wenigen Denkmälern in Deutſchland; die traurige Architektur des benachbarten Standbildes von Frankfurts größtem Sohne iſt ganz geeignet, dieſen günſtigen Eindruck noch zu heben. —

Die Arbeiten am Guttenbergmonument beſchäftigten Launitz vorwiegend zu Anfang der vierziger Jahre, größere und kleinere Grabmonumente für den Frankfurter Friedhof wie für das Ausland gingen immer nebenher. Aber auch bei dem Schmuck anderer öffentlicher Monumente Frankfurt's war er betheiligt. Herr von St. George ließ das Portal des großen Heiligengeiſtſpitals durch Launitz mit zwei Statuen ausſtatten, für welche der Künſtler die Darſtellung einer Erkrankten und einer Geneſenen wählte; beſonders gelungen unter den beiden iſt die höchſt charakteriſtiſche Figur des matten, kranken, an dem Thore des Hoſpitals zuſammenbrechenden Weibes. In den fünfziger Jahren gab eine Reſtauration des Stadttheaters Anlaß zu den geſchmack- und phantaſievollen Reliefs, mit denen die Logen-

Digitized by Google

reihen, die Proſceniumslogen und der Fries über dem Vorhange geziert wurden, Reliefs, deren Motive ſich meiſtens an die eleganten ſchwebenden und tanzenden Figuren griechiſch-römiſcher Plaſtik in ſelbſtändiger Weiſe anſchließen. Ganz anderer Art aber waren die Statuen, welche neben anderen von Zwerger für die weſtliche Hauptfaçade der 1844 von Stüler erbauten Börſe beſtimmt waren. Eingefaßt von den Perſonifikationen des Land- und Seehandels ſollten die fünf Welttheile dargeſtellt werden, lauter Koloſſalfiguren, auf hohe vorſpringende Pilaſter geſtellt. Launitz erhielt die beiden erſtgenannten Figuren und die Auſtralia. Natürlich konnte es bei ſolchen Perſonifikationen ohne einen reichen Apparat ſymboliſchen Beiwerkes nicht abgehen, doch iſt nicht nur dieſer mit ſinnreicher Erfindung und Geſchmack durchgeführt, ſondern vor Allem iſt die ungezwungene Leichtigkeit bewundernswerth, mit welcher dieſe Geſtalten auf ihrem engen Standorte Platz genommen haben, nicht angeklebt an die Rückwand des Gebäudes, aber ebenſo wenig aus den Grenzen architektoniſchen Schmuckes heraustretend. So ward Launitz denn auch ſpäter der Auftrag zu Theil, für den Kryſtallpalaſt zu Sydenham eine Statue des ruſſiſchen Handels zu fertigen, welche er in ähnlicher Weiſe ausführte. — Die Darſtellung der Auſtralia führte den Künſtler tiefer in das Studium der Racenunterſchiede hinein, auf welches er auch ſchon durch ſeine anatomiſchen Arbeiten gebracht worden war. Bei dem Weltverkehr einer Stadt wie Frankfurt konnte es an den lebenden Modellen für dergleichen Studien nicht fehlen, die denn auch bald den Weg in das Atelier des Künſtlers zu finden wußten. Manche ſeltſame Exiſtenz war darunter, auch meldeten ſich nicht wenige, welche kaum einen Anſpruch erheben konnten, für Racenſtudien benutzt zu werden. Ein Italiener z. B. entgegnete auf Launitz verwunderte Frage, was ihn daher geführt habe: perchè voi siete il padre di tutti i birbanti. Ein andrer wurde durch die Polizei aus dem Studio abgeholt und ſchubweiſe über die Grenze gebracht, meldete aber gravitätiſch von Straßburg aus: il mio viaggio è stato felice sotto tutti i rapporti. Aber auch an würdigeren oder intereſſanteren Modellen fehlte es nicht. Aſien, Afrika und Amerika lieferten ihr Kontingent, von dem ſchönen edlen Sohne Arabiens bis zu dem mißgebildeten Azteken. Launitz legte allen dieſen Büſten die genaueſten Meſſungen zu Grunde und gab dann die Züge mit ſprechender Treue und Lebendigkeit wieder; auch die Färbung ward nicht vernachläſſigt, und, wo es zum Charakter weſentlich war, etwas von der Tracht mit dargeſtellt. So ſind dieſe fünfzehn Büſten ein werthvolles Material für ethnologiſche Studien, und mehr als eine Kunſtanſtalt, mehr als ein akademiſches Inſtitut haben die lehrreiche Serie ihren Sammlungen einverleibt, welche es wohl verdiente noch weit mehr verbreitet zu werden.

Eine innere Verwandtſchaft beſteht auch zwiſchen den eben geſchilderten Werken und den vier fackelhaltenden Pagen, welche, bereits 1839 von Torlonia beſtellt, endlich zu Anfang der fünfziger Jahre vollendet wurden. Der Künſtler entnahm ſeine Figuren vier verſchiedenen Nationalitäten. Es ſind ein Italiener (im Charakter des Quattrocento), ein Deutſcher, ein Franzoſe und ein Niederländer, ſowohl durch die geſchmackvoll und mit hiſtoriſcher Treue durchgeführte Tracht, wie durch Körperbildung und Geſichtszüge aufs deutlichſte charakteriſirt, zierliche Geſtalten, von denen denn auch einige öfter wiederholt werden mußten. Aehnlich war die Aufgabe (1854), für den Fürſten von Leiningen eine Anzahl von Ahnenſtatuen zu fertigen.

Wie weit hatte ſich aber Launitz mit dieſen Werken von den antikiſirenden Arbeiten ſeiner römiſchen Zeit entfernt! Wer Gelegenheit zur Vergleichung hat, mag nur eine der ſtreng ſtiliſirten älteren Büſten mit einem der zahlreichen Portraits aus der Frankfurter Zeit vergleichen. Unverkennbar hat er ſich je länger deſto mehr einem geſunden Naturalismus zugewandt, nicht jenem rohen, der ſein Ziel in der möglichſt täuſchenden Wiedergabe der Wirklichkeit und in nichts weiter ſucht, ſondern einer Auffaſſungsweiſe, welche die Mittel der

Digitized by Google

Darſtellung dem jedesmaligen Stoffe anpaßt, welche den Idealgeſtalten ihre weſentlich durch die Antike feſtgeſtellte ideale Erſcheinung läßt, jedoch von einem kräftigen Lebensgefühl durchdrungen, den hiſtoriſchen Perſonen dagegen und den Weſen der realen Welt das Recht der ihnen eigenthümlichen äußeren Erſcheinung nicht verkümmert, nur daß dieſe ſich den unabänderlichen Geſetzen künſtleriſcher Darſtellung fügen muß. Wie fein das Gefühl des Künſtlers in ſolchen ſtiliſtiſchen Fragen war, zeigen die verſchiedenen Figuren des Guttenbergdenkmals auf das deutlichſte. Und nicht bloß in den Köpfen tritt das hervor, ſondern ebenſo ſehr in der Behandlung des Gewandes. Die ſorgfältigſten Studien hatte Launitz hierauf verwandt, indem er auf die Technik der Weberei zurückging und Schritt für Schritt die Entſtehung der Falten je nach dem verſchiedenen Stoff und nach der Einwirkung äußerer Bedingungen verfolgte. Nach ſeiner ſtehenden Gewohnheit zeichnete er dieſe Forſchungen auch ſchriftlich auf, durch zahlreiche Illuſtrationen erläutert, und dieſe „Anatomie der Gewandung“ gehört zu den lehrreichſten der von ihm hinterlaſſenen zahlreichen Manuſkripte. — Seine Meiſterſchaft in der Gewandbehandlung hatte er weitere Gelegenheit an dem Mauſoleum für die Familie Rothſchild zu bewähren, an welchem die Anbringung figürlichen Schmuckes unterſagt war. Er wählte die Form des ornamental verzierten Sarkophags, wie ſie die Renaiſſance liebt, aber von einem ſchweren, reich gemuſterten und befranzten Teppich bedeckt und großentheils verhüllt; der freie, edle und dem ſchweren Stoffe ſo ganz entſprechende Faltenwurf macht dies Werk zu einem wahren Muſter ähnlicher Aufgaben. Reicher noch ſollte dies in einem großartigen Monument für den 1855 verſtorbenen Kaiſer Nikolaus zur Geltung kommen, zu deſſen Entwurf Launitz vorzugsweiſe durch ſeine pietätsvolle Verehrung für den Sohn veranlaßt ward. Der Künſtler dachte ſich ein hohes Kuppelgebäude mit Oberlicht, von einer Rundbogenhalle im Inneren umgeben; das Mauſoleum der heil. Conſtantia bei Rom mag ihm im Allgemeinen vorgeſchwebt haben. Die Mitte ſollte der koloſſale Sarkophag auf Stufen und einer mit Genien, Fruchtgewinden und Wappenſchildern reich geſchmückten Baſis einnehmen, mit ſchweren Teppichen behangen, über denen die imponirende Geſtalt des Kaiſers wie auf dem Paradebette ausgeſtreckt liegt, von unten vollkommen überſehbar. Acht Koloſſalgeſtalten ſind um den Sarg des Herrſchers geſchaart, vier ſtehende Vertreter der ruſſiſchen Stände (Prieſter, Krieger, Bauer und Handelsmann) im nationalen Koſtüm an den vier Ecken, und dazwiſchen vier ſitzende weibliche Figuren, welche in eigenthümlicher Allegorie die Grenzen des Reiches mit Andeutung der Erzeugniſſe und der Nachbarländer darſtellen, wohl der bedenklichſte Theil des Ganzen. Es iſt zu bedauern, daß dies klar und großartig disponirte und im Modell ſchön durchgeführte Werk nicht zur Ausführung gekommen iſt; prunkvollere Monumente laſſen ſich leicht denken, aber kaum ein in ſeiner Einfachheit würdigeres. Indeſſen zum zweitenmale ſcheiterten die auf Petersburg geſetzten Hoffnungen: an entſcheidender Stelle fand es nicht den gehofften Beifall. Launitz mußte zufrieden ſein, daß ihm bald darauf eine ähnliche, wenn auch viel beſcheidenere Aufgabe zu Theil ward, in den beiden Sarkophagen des Kurfürſten Wilhelm II. von Heſſen und ſeiner Gemahlin, der Gräfin Reichenbach, für das von Heſſemer auf dem Frankfurter Friedhofe gebaute Mauſoleum. Auch hier iſt das Motiv des Katafalks zu Grunde gelegt und edel durchgeführt worden.

Dieſe beiden großen Sarkophage ſollten in karrariſchem Marmor ausgeführt werden, und der Künſtler ging 1857 ſelbſt nach Carrara, um die Blöcke auszuſuchen und die Vorarbeiten dort italieniſchen Arbeitern zu übertragen. Er war inzwiſchen mehrfach wieder in Italien geweſen, hatte auch zum zweitenmale England und mehrmals Paris beſucht. Als nun aber die neue Arbeit in Carrara weiter vorgerückt war, beſchloß er einmal wieder auf längere Zeit in den Süden zu ziehen. Das Guttenbergmonument und die anderen dringendſten Arbeiten waren fertig, von den drei Kindern der erſten Ehe war die Tochter ſeit

Digitized by Google

längerer Zeit verheirathet und auch die Söhne nicht mehr daheim. So begab ſich Launitz im Herbſt 1859 mit ſeiner Frau und der jüngſten, eben erwachſenen Tochter nach Italien und nahm, da er die Marmorarbeit in Carrara wider Verhoffen im Rückſtande fand, ſeinen Winteraufenthalt in Florenz, der neuen Hauptſtadt Italiens, deſſen Wiedergeburt er in alter Anhänglichkeit an das italieniſche Volk mit lebhaftem Intereſſe verfolgte. Kaum dort angelangt, erhielt er aus der Heimat die Aufforderung, ſich an der Konkurrenz für die Schillerſtatue in Mannheim zu betheiligen. Das Studium der Schiller'ſchen Werke beſchäftigte ihn dort am Arno lebhaft, die daraus entſtandene Skizze fand aber in Mannheim keine Berückſichtigung. Neben Schiller war es Goethe's Wilhelm Meiſter, in den er ſich wieder einmal vertiefte, und ſeine alte Lieblingsgeſtalt Mignon, für deren Darſtellbarkeit durch die bildende Kunſt er ſchon früher im Frankfurter Freundeskreiſe eine Lanze gebrochen hatte, trat ihm hier in dem Lande ihrer Geburt und ihrer Sehnſucht von Neuem näher. So entſtand in Florenz das ſchöne Modell einer zum großen Kummer des Künſtlers nie zur Ausführung gekommenen Statue. Ein reiches Renaiſſancepoſtament, von „Marmorbildern" getragen und mit Guirlanden von Citronen, Orangen, Myrten umwunden, trägt die feine Kindergeſtalt in ihrem kurzen Röckchen, das Inſtrument zur Seite, wie ſie in trübem Sehnen nach der verlorenen Herrlichkeit da unten den Kopf ſenkt, ganz die Mignon aus dem Anfange des Romans: „Was hat man dir, du armes Kind, gethan?"

Im Sommer 1860 kehrte Launitz mit den Seinigen über Carrara nach Frankfurt zurück. Aber bald entriß eine ſchmerzvolle Krankheit ihm die Gattin. Zum zweitenmale ſtand er verwittwet da, doch fand er eine Stütze an ſeiner Tochter, die mit liebevollſter Hingebung für den Vater ſorgte und alle ſeine Intereſſen, Sorgen und Freuden theilte. Eine Reiſe nach Koburg im Herbſt 1861 war zur Erholung von dem ſchweren Schlage beſtimmt, welche der thätige Mann nur in ihm lieber Arbeit finden konnte. Es galt, ſeinen Lieblingsdichter Rückert in Neuſes aufzuſuchen und deſſen Büſte zu machen. Der Verkehr mit dem alten Dichter wirkte wunderbar erfriſchend, und das dort gearbeitete Portrait Rückert's iſt beſſer geeignet, als die manierirte Büſte von der Hand des berüchtigten Schäffer, welche kurz darauf entſtand, die Züge des Dichterweiſen für die Nachwelt aufzubewahren. Aber das Glück begünſtigte den Künſtler hier ſo wenig wie bei einem andern Unternehmen. In der Begeiſterung für den 1830 verſtorbenen Sömmering und deſſen Antheil an der Erfindung der Telegraphie hatte er nämlich ein Denkmal entworfen, das den Mann ſinnenden Blickes auf den Apparat in ſeiner Hand herabſchauend darſtellt, den modernen Erfinder natürlich im modernen Gewande. Er hoffte auf einen Erfolg wie beim Guttenbergmonument. In der That trat ein Komité zuſammen, aber Zwiſtigkeiten zwiſchen dieſem und dem Künſtler hinderten weitere Schritte, und das koloſſale Modell blieb unausgeführt im Atelier ſtehen. Dem Vernehmen nach iſt jedoch einige Ausſicht vorhanden, das Werk nachträglich doch noch durchzuführen. Ausgeführt ward dagegen ein Monument für den während der Franzoſenzeit um Frankfurt hochverdienten Simon Moritz von Bethmann; 1868 auf der Promenade aufgeſtellt, iſt es Launitzens letzte öffentliche Arbeit geweſen, nicht ganz unähnlich dem Guioletdenkmal in den gleichen Anlagen, mit dem er einſt zuerſt in Frankfurt öffentlich aufgetreten war. — Für Herrn J. Reiß arbeitete er außerdem noch eine große Ritterſtatue, die in deſſen Villa zu Kronberg an eine alte Sage vom „Kronberger Ritter" erinnern ſollte. Für denſelben kunſtliebenden Mann ſchuf er auch eine große Vaſe in Zinkguß, an der ihn die Aufgabe reizte, orientaliſche Formen und Ornamente ſelbſtändig und ſtilvoll zu behandeln. Owen Jones' Grammar of ornament bildete ein Lieblingsſtudium Launitzens, und ſchon früher hatte er ein ähnliches Experiment an einem jüdiſchen Grabſteine ausgeführt, den er mit reichem mauriſchen Ornamente ſchmückte. Entſprechend war nun auch der Figurenſchmuck

Digitized by Google

des Gefäßes gewählt; Goethe's Gott und die Bajadere und Hafis und Suleika in Hautrelief umgeben den Körper der Vase. Zu einem andern sehr gelungenen Versuch, eine seit lange außer Uebung gekommene Technik wiederzubeleben, bot das fünfzigjährige Jubiläum des vorhin genannten Dr. Stiebel Anlaß, der sich besonders als Kinderarzt ausgezeichnet hatte. Im Namen seiner Verehrer arbeitete ihm Launitz einen geschmackvollen goldenen Pokal, dessen Relieffelder von Elfenbein mit allerliebsten kleinen Wickelkindchen (nach Art derer von Andrea della Robbia an den Innocenti in Florenz) geschmückt waren. Die bei den Griechen so beliebte Verbindung von Gold und Elfenbein zeigte sich hier von überraschend harmonischer Farbenwirkung, welche durch einen Untersatz von Ebenholz mit eingelegten Silberornamenten noch erhöht wird.

War Launitz somit auch rastlos als ausübender Künstler thätig, so beschäftigten ihn doch in dem letzten Jahrzehnt daneben vielleicht noch mehr als sonst theoretische und historische Studien. So vollendete er die Tafeln zu einem großen Werke über plastische Anatomie und ließ sie unter seinen Augen in Stein und Kupfer stechen, aber zu einer letzten Ueberarbeitung des kurzen begleitenden Textes ist es nicht gekommen und das Werk deshalb nicht erschienen. Eine Ergänzung dazu bildet die ebenfalls damals niedergeschriebene „Anatomie der Gewandung", von welcher oben die Rede war. Das Studium neuerer archäologischer Werke, in denen er oft richtige Einsicht in die Anatomie wie in die Technik um so mehr vermißte, je sicherer die bezüglichen Urtheile auftraten, veranlaßte ihn zu mehreren kleinen Aufsätzen über die Behandlung des Nackten und der Gewandung in der Antike, welche, so wenig sie einer streng historischen Betrachtungsweise gerecht werden, doch viele sehr beherzigenswerthe Winke und Beobachtungen enthalten und vielleicht wenigstens theilweise veröffentlicht zu werden verdienen. Ja, durch den Verkehr mit dem damaligen Rektor des Frankfurter Gymnasiums, Joh. Classen, veranlaßt, trat er 1864 sogar mit einer kleinen archäologischen Denkschrift über einen schwierigen Ausspruch Polyklets vor die Philologenversammlung zu Hannover, der er als Preis für eine glücklichere Lösung der Schwierigkeit eine zierliche vergoldete Schale bot. Die versammelten Fachgenossen wußten aber nichts Besseres, als was der Künstler selbst vorgeschlagen, und erkannten daher diesem den Preis zu. Im nächsten Jahre ward er von Heidelberg aus aufgefordert, den dort vereinigten Philologen die antike Gewandung, namentlich die römische Toga zu erklären, deren sehr komplicirten Schnitt er durch scharfe Beobachtung an den erhaltenen Statuen, durch Vergleichung der alten schriftlichen Nachrichten und durch praktische Versuche unzweifelhaft richtig wiederentdeckt hatte. Auf Prof. Conze's Betrieb wurden die zur Explikation dienenden Modellstatuen nebst den zugehörigen Gewändern durch den Künstler vervielfacht und sind über fast alle deutschen Universitäten verbreitet. Der nächsten Philologenversammlung in Halle (1867) legte Launitz ein ziemlich großes, nach Plänen und Photographien mit äußerster Treue gearbeitetes plastisches Modell der athenischen Akropolis vor, welches er anläßlich eines von Prof. Michaelis im Frankfurter Saalbau gehaltenen Vortrages entworfen hatte, nachdem er schon früher ähnliche Reliefpläne von Tivoli, Capri und Carrara angefertigt hatte. Auch jenes Modell ward sofort als lehrreiches Anschauungsmittel anerkannt und ist in zahlreichen Exemplaren verbreitet; weniger ein gleichfalls recht nützliches Modell des antiken Theaters. In demselben Jahre begründete er ferner im Bonner Winckelmannsprogramm eine Restaurationsskizze der sog. Pasquinogruppe, zu welcher er durch ein Würzburger von ihm in seiner Bedeutung erkanntes Fragment einer Replik jener Gruppe veranlaßt worden war. Endlich aber ward ihm durch die Bereitwilligkeit des Verlagsbuchhändlers Theod. Fischer in Kassel auch noch die Erfüllung eines langgehegten Wunsches nahe gerückt. Bei seinen Vorlesungen hatte er den Nutzen wandtafelartiger Abbildungen kennen gelernt, deren er sich allmählich eine große Anzahl selbst gezeichnet hatte. Nichts wünschte er sehn-

Digitized by Google

licher, als in ſolcher Weiſe den Gymnaſial- und akademiſchen Unterricht durch die unentbehrliche Anſchauung belebt zu ſehen. Eine erſte Serie von „Wandtafeln zur Veranſchaulichung antiken Lebens und antiker Kunſt“ hat er größtentheils noch ſelbſt vorbereitet, ſie wird aber erſt binnen Kurzem erſcheinen und hoffentlich ſich geeignet erweiſen, den gewünſchten Nutzen zu ſtiften, wo es dann auch an Nachfolge nicht fehlen wird.

Launitz hatte im Jahre 1862 zum erſtenmale nach vierzig Jahren ſeine kuriſche Heimat wieder aufgeſucht und dort im Kreiſe ſeiner Verwandten ein paar genußreiche Wochen verlebt. Die folgenden Jahre brachten ihm Schlag auf Schlag ſchwere Verluſte innerhalb ſeiner Familie. Im Jahre 1868 verheirathete ſich die jüngſte Tochter, ſeine treue Genoſſin ſeit dem Tode der Frau, und verließ Frankfurt. Um die entſtandene Lücke im Hauſe auszufüllen zog die ältere verwittwete Tochter zu ihm. Aber ſichtlich machte ſich das Alter geltend bei dem Manne, der bisher eine unvergleichliche Jugendfriſche, eine erſtaunliche Elaſticität ſich bewahrt hatte. Da traf ihn im Anfang des Jahres 1869, während er ſelbſt ſchwer danieder lag, die Schreckensbotſchaft von dem plötzlichen Tode der jüngſtverheiratheten Tochter! Sobald er nur leidlich geneſen, ſuchte er ihr Grab auf. Er hatte dann noch die Freude, nach vielen Jahren der Abweſenheit ſeinen Sohn aus Amerika wiederzuſehen, und faſt ſchien es, als ob ſeine Natur noch einmal ſiegreich den Kampf beſtehen ſollte. Jedoch bald zeigte es ſich anders. Ein peinvolles Leiden warf ihn auf's Krankenbett, und nach mehreren Monaten quälender Schmerzen unter treuer Pflege ſtarb er am 12. December, zwei Tage früher als ſein alter Freund Tenerani. Die Frankfurter Künſtlerſchaft, welche in ihm eines ihrer älteſten und verdienteſten Mitglieder ehrte, gab ihm das Geleite, vorbei an dem Guttenbergdenkmal, zum Friedhofe, und feierte einige Wochen ſpäter ein Gedächtnißfeſt, bei welchem die wohlgetroffene Büſte des Verſtorbenen von A. v. Nordheim enthüllt und von E. Hallenſtein das Bild des Dahingeſchiedenen in lebendiger Rede gezeichnet ward. —

Launitz gehört nicht zu den bahnbrechenden Künſtlern unſerer Zeit. Auch iſt nicht hoher Schwung einer überſtrömenden Phantaſie das charakteriſtiſche Gepräge ſeiner Schöpfungen, ſo leicht es ihm auch gelang, jedem Stoffe raſch ſeine künſtleriſche Seite abzugewinnen. Sinniges Einleben in den Stoff und feines Gefühl für deſſen verſchiedene Bezüge, klare Anordnung der ganzen Kompoſition und treffliche, geläuterte Durchbildung der Einzelformen, hervorſtechendes Geſchick für ſcharfe Charakteriſtik nebſt ebenſo ſicherem Takte in der entſprechenden ſtiliſtiſchen Geſtaltung, endlich ein ungewöhnlich gebildetes Gefühl für alles Architektoniſche und Ornamentale, wo es in Frage kam auch für die Farbenwirkung — das mögen etwa die Eigenſchaften ſein, welche ſich ſeinen beſten Werken nachrühmen laſſen. Vor Vielen aber war er außerdem ausgezeichnet durch den Umfang ſeiner Bildung, durch die Univerſalität und Lebhaftigkeit ſeiner Intereſſen, durch die Gründlichkeit, mit welcher er jeder ſich ihm darbietenden künſtleriſchen Frage nachging und nicht eher ruhte, als bis er den Grund erkannt hatte — nicht ſelten zum Nachtheile anderweitiger begonnener Arbeiten, die dann wohl lange unvollendet blieben —, endlich durch das Talent in angeregter und anregender Rede ſeine Intereſſen auch Andern mitzutheilen. Von dieſer Seite her war er vortrefflich geartet, um als Lehrer ſeiner Kunſt zu wirken, und er ward nicht müde, auch ſeinen Zuhörern den Blick in den Zuſammenhang der behandelten Fragen zu eröffnen und zu klären. Weniger eignete er ſich, ſo vollkommen er auch ſelbſt die Technik beherrſchte, zu praktiſcher Anleitung angehender Künſtler; dem mangelnden Geſchick gegenüber verlor er leicht die Geduld, und je mehr Mühe er ſelbſt ſich gab, eine rationelle Löſung vorliegender Schwierigkeiten zu finden, deſto weniger war er geneigt, Andere auf eignem Wege ihr Heil verſuchen zu laſſen. Dieſe Eigenſchaft und die Lebhaftigkeit im Empfinden und Aeußern von Zu- und Abneigung verwickelten ihn in manche Mißhelligkeiten, doch war nie irgend ein unedles Motiv dabei im Spiele. Ritter-

Digitized by Google

lich gegen Frauen, liebenswürdig im Verkehr mit Jüngeren, deren geiſtige Intereſſen er mit Vorliebe zu wecken und zu heben ſich bemühte, war er ſeinen Freunden — und er hatte deren nicht wenige — ein treuer, warm empfindender Freund. Und Alle, die ihm näher ſtanden oder die auch nur vorübergehend mit ihm in Berührung traten, ſie mußten erſtaunen über die nie verſiegende Lebendigkeit ſeines ſprudelnden Geiſtes; auch der Siebzigjährige kannte außer dem Schlafe kein Ausruhen, und wenn Andere in ihren Mußeſtunden oft dem Bedürfniß vollſtändigen Ausſpannens und ganz abweichender Beſchäftigung nachgehen, für ihn gab es keine andere Erholung als eine geiſtige, die ihn wieder auf die Kunſt führte: er war eben durch und durch Künſtler. F. S.

Cornelius und die Quirinuskirche zu Neuß.

Mitgetheilt von **Dr. Ennen.**

Die Kirche des früheren freiadeligen Damenſtiftes zum h. Quirinus in Neuß, eine im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts von Meiſter Wolbero gebaute kreuzförmige, gewölbte, mit hohen Emporen, ſchönen Arkaden und ſtolzen Kuppeln verſehene Pfeilerbaſilika wurde vor etwa ſechzig Jahren von einem Meiſter durch Wandmalereien ausgeſchmückt, der als einer der hervorragendſten Regeneratoren der klaſſiſchen Kunſt im deutſchen Geiſte anerkannt iſt, der auf dem Höhepunkte der Kunſt mit vollem Recht als der Altmeiſter der deutſchen Maler geprieſen wird und der ſeinen ſämmtlichen Werken den Stempel eines gewaltigen Genius und einer ſeltenen künſtleriſchen Kraft aufzudrücken wußte. Der zweiundzwanzigjährige ſtrebſame, talentvolle Peter Cornelius erhielt vom Kölner Kanonikus Wallraf, dem vom franzöſiſchen Gouvernement die Leitung der an der Quirinuskirche vorzunehmenden Reſtaurations-Arbeiten übertragen war, den ehrenvollen Auftrag, die allegoriſchen Fresko-Gemälde in der Kuppel ſowie die ſonſtigen Dekorationen im Chor anzufertigen. Wallraf, der letzte Rektor der 1798 aufgehobenen Kölner Univerſität, hatte ſchon ſeit längerer Zeit mit ganz beſonderer Vorliebe artiſtiſche Studien und Arbeiten in lohnende Pflege genommen. Sein Name hatte auf dieſem Gebiete einen guten Klang gewonnen und ſein Wort war in Fragen der Kunſt zu einer Achtung gebietenden Autorität geworden. In Köln und Umgegend wurde keine erhebliche Reparatur an bedeutenden kirchlichen Bauwerken vorgenommen und kein neues monumentales Werk ausgeführt, wozu nicht vorher das Gutachten Wallraf's eingeholt oder Wallraf's Mitwirkung erbeten worden wäre. Bei der im Jahre 1805 ſeiner Oberleitung anvertrauten Reſtauration der in den letzten Jahrhunderten durch mannigfache Um- und Anbauten in ihrer urſprünglichen Architektur völlig unkenntlich gewordenen Quirinuskirche nahm er für die Ausmalung des Chores in der Kuppel den jungen Cornelius aus Düſſeldorf in Ausſicht. Es hatte dieſer junge Künſtler ſich durch ſeine hervorragenden Konkurrenzarbeiten für den Weimarer Preis ſowie durch andere mythologiſche, hiſtoriſche und bibliſche Darſtellungen einen nicht unbedeutenden Ruf erworben und die Anerkennung ſeines vielverſprechenden Talentes geſichert. Mit Freuden ging Cornelius auf das an ihn geſtellte Anſuchen ein und mit friſcher, hoher Begeiſterung ſchickte er ſich zur Löſung der ihm geſtellten ſchönen Aufgabe an. Im Sommer 1806 begann er ſeine Arbeit und im Sommer 1808 vollendete er dieſelbe. Der ganze Plan dieſer maleriſchen Ausſchmückung wurde auf Grund vieler Beſprechungen und Korreſpondenzen zwiſchen Cornelius und Wallraf und unter ſtetem Einfluß des letzteren erſt nach vielen Modifikationen der zuerſt angegebenen Ideen endgültig feſtgeſtellt. Cornelius rechtfertigte in vollem Maße das Vertrauen, welches Wallraf in ihn geſetzt hatte. Dieſe in Leimfarben grau in grau auf gelbem Grunde ausgeführten Arbeiten gaben in ihrer genialen und ge-

Digitized by Google

waltigen Auffaſſung und Durchführung Zeugniß von dem kühnen Geiſte, der in dem jungen Meiſter treibend war und von den großartigen Anſchauungen, von denen ſein künſtleriſches Streben belebt wurde. Die Lebendigkeit, die kecke, herzhafte, breite Anlage des ganzen Werkes ließ ahnen, zu welcher Meiſterſchaft der junge Mann ſich dereinſt aufſchwingen werde. In den vier Halbzirkeln unter der Kuppel waren dargeſtellt: die Herrſchaften, Gewalten, Mächte und Fürſtenthümer, in den Zwickeln waren Moſes, David, Petrus und Paulus abgebildet.

Faſt ſechszig Jahre lang waren dieſe Gemälde der Stolz der Kirche des h. Quirinus und der Stadt Neuß. Im Laufe der Zeit waren dieſelben aber namentlich durch den Einfluß der Feuchtigkeit, ſo ſchadhaft geworden, daß es geboten ſchien, auf eine gründliche Reſtauration oder die gänzliche Entfernung derſelben zu denken. In letzterem Falle war auch die Möglichkeit geboten, die urſprüngliche Architektur der Kuppel wieder herzuſtellen. Letztere Rückſicht werden Manche für ihr ganzes Verhalten in dieſer Frage haben maßgebend ſein laſſen; ſie konnten ſich nicht entſchließen, ſonderlich große Anſtrengungen zu machen, um das erſte bedeutende Werk des größten neueren Meiſters zu erhalten. Man ſchien froh zu ſein, daß eine gewichtige Autorität auf dem Gebiete der Kunſt, Profeſſor Andreas Müller zu Düſſeldorf, erklärte, daß eine Herſtellung der fraglichen Wandgemälde nicht ohne Beeinträchtigung ihrer Originalität könne vorgenommen werden. Um ſich gegen den Vorwurf allzugroßer Rückſichtsloſigkeit gegen den großen Meiſter ſelbſt zu ſichern, entſchloß man ſich, bei Cornelius anzufragen, ob er etwas gegen die Entfernung der Gemälde einzuwenden habe. Man mußte überzeugt ſein, daß dieſer keinen Widerſpruch gegen die Zerſtörung des genannten Erſtlingswerkes erheben werde. Hätten ſich ſtatt an Cornelius der Neußer Kirchen- und Gemeindevorſtand an unbefangene Künſtler und Kunſtkenner gewandt, ſo würden ſie eine ganz andere Antwort erhalten haben; ſie würden darauf hingewieſen worden ſein, daß ſchon der Gedanke an eine Beſeitigung des fraglichen Kunſtwerkes als wahrer Vandalismus bezeichnet werden müſſe. Sie beruhigten ſich aber bei der Zuſtimmung des Direktors Cornelius und entſchloſſen ſich, die Gemälde zu beſeitigen. Nicht einmal trug man Sorge, daß vorher Pauſen und genaue Kopien davon genommen wurden. „Leider, heißt es in einem Schreiben des Neußer Bürgermeiſters, ſtellte ſich die Schadhaftigkeit der Malereien in dem Maße heraus, daß ſelbſt eine getreue Kopie derſelben nicht möglich war, daher man dem Wunſche, ſie wenigſtens im Abbilde der Nachwelt zu erhalten, nicht hat Rechnung tragen können.“

Für den Kunſthiſtoriker wird es nicht ohne Intereſſe ſein, von der Korreſpondenz, welche bezüglich der fraglichen Wandgemälde zwiſchen Cornelius, Wallraf, Poll und Friedrich Flemming gepflogen worden, Kenntniß zu erhalten. Die hierauf bezüglichen wenigen Briefe fanden ſich im Nachlaſſe des Profeſſors Wallraf, werden jetzt im Kölner Stadtarchiv aufbewahrt und kommen nachfolgend diplomatiſch getreu zum Abdruck.

1. Wallraf über die Quirinuskirche zu Neuß.

Die Hauptpfarrkirche des h. Quirinus in der Stadt Neuß iſt ein ehrwürdiges Gebäude des 13. Jahrhunderts. Im Jahre 1212 ward dazu der erſte Stein gelegt. Ihr Bauſtil iſt alſo noch der vorgothiſche. In derſelben, beſonders in der himmelanſteigenden Kuppel fangen die vier übermäßig hohen Bogen kaum an, ſich im Scheitel etwas ſattelförmig zu ſpitzen. Ueber dieſen Bogen erſcheint ein ſchmales Geſims, welches in der viereckigen Oeffnung herumläuft, über welchem die kühne Kuppel erſt mit vier geraden Mauern anſteigt und ſich aus einem viereckigen Raum durch die abgeſtumpften Strebewinkel zu einer achteckigen Oeffnung formirt, in deren Mauern die Fenſter erſcheinen, und worüber der hohe runde Kuppelhut ſich ſehr künſtlich in einem offenen Nabel ſchließt. Die Höhe des Kuppeldoms iſt von dem Boden bis zum Nabel 124 Fuß. Die Winkelſäulen bis zu den Laubkapitälen, worauf die Strebungen der vier Bogen ruhen, 70 Fuß, die Breite auf dem Boden zwiſchen den Hauptpfeilern beträgt 20 Fuß.

Der alte unbekannte Baumeiſter hat nach dem damals gewöhnlichen und immer noch richtigen Charakter in die drei Rundungen der Bogen, welche die Kuppel tragen, ſeinen Hauptgedanken und für Auge und Herz das Bedeutendſte und Eingreifendſte des Gebäudes geſetzt. Die obere hintere Niſche mit den drei Fenſtern und den über die Galerien dort hervorragenden Säulen iſt ein vortrefflicher Augenpunkt für jeden Hereintretenden. Dieſe Hauptgeſichtspunkte hat der alte Baumeiſter nie aus den Augen gerückt haben wollen; die ganze Kirche erhält dadurch einen erhabenen, kühnen, bedeutungsvollen, dennoch

Digitized by Google

muntern Charakter, indem die drei Nischen das Heiligthum umringen und den Platz zum Altar unter dem Nabel der Kuppel als einen geheiligten Thron des Lichtes, worin die Gottheit thronet, bestimmen. Dieser Charakter der großen Ansicht von Chor, Kuppel und Kirche war aber durch den am unschicklichsten Orte noch stehenden unförmlichen, gegen 1640 erbauten hohen Altar, durch die Schließung der großen Seitennischen am Chor vermittels hoher hölzerner Mauern und durch die Chorstühle, mit Verlust des schönsten Augenpunktes, eingeengt, verbauet, verdunkelt und verdorben. Bei der jetzt ohnedem nothwendig gewordenen Vergrößerung und Veränderung der Kirche, wo zugleich auf einen Platz für die Civil- und Militärautoritäten mit Schonung des Ganzen Rücksicht genommen werden muß, verdient und fordert es den Entschluß, dem Gebäude das Ursprüngliche seiner Form und seines Stiles wiederzugeben. Es war aber hier nicht so leicht, dieses Postulat gehörig zu erfüllen. Das nun Darzustellende dürfte nicht den seither in der Erneuerung dergleichen Gebäude so gewöhnlichen Fehler zeigen, in eine solche Kirche vom 13. Jahrhunderte ein Werk von unverwandtem schlechtmodischen fremden, selbst von purem römischen oder griechischen Stile wie einen Purpurlappen hineinzuflicken. Die Generation nach uns wird durch den in ihrer Erziehung liegenden Geist und durch das jetzt auflebende Studium antiker Kunst und durch feineres kritisches Gefühl des Schönen delikater und anspruchsvoller; wie sehr müssen wir auf der Hut sein, einem Werke unseres Andenkens keine Unehre zu machen!

In diesem Gebäude läßt sich der Geist des alten Baumeisters durch dessen möglichste Verähnlichung mit der St. Peterskuppel in Rom herstellen. Das Ganze kann dadurch ohne großen Kostenaufwand zu einer bewunderungswürdigen, erhabenen Wirkung gebracht werden. Hier ist ein Vorschlag dazu. Man theile von dem zweiten vor dem Eingange der Chortreppe liegenden Bogenpfeiler an den ganzen Platz des Chores in vier Räume und ebensoviel Galerien, (Balustraden und Tribünen).

A. Die unterste Galerie steht nur mit einer einfachen Staffel-Erhöhung nahe auf dem platten unteren Kirchenboden; sie formirt hier die eigentliche große Kommunikantenbank und schließt zugleich die beiden Altäre der unteren Nebengänge ein.

B. Der zweite Raum erhebt sich am nächsten Vorpfeiler des Chores fast in der Linie des jetzigen Pfarraltars zu einer etwa $3\frac{1}{2}$ Fuß hohen Tribüne, wozu zwischen der etwa zu 10 oder 12 Fuß durchbrochenen Mauer sieben Stufen mit einer Seitenbalustrade heraufführen, welche beiderseits auf der erhöhten Mauer einen mit derselben Galerie umgebenen Balkon tragen, worauf jederseits zwischen dem geschlossenen Bogen und der glatten Mauer ein sehr einfacher, in der ganzen Kirche sichtbarer Nebenaltar erscheint. Er bekömmt nur ein Standbild in jeder Nische. Dieser zweite Raum enthält nun außer den zu den besagten Nebenaltären bestimmten beiderseitigen Balkons das Vestibül und den ganzen Boden zwischen den vier Hauptpfeilern des Chores unter der Kuppel. Mitten in diesem Raume erhebt sich der Hauptaltar, worüber ein offener, auf acht isolirten, in die Quere gesetzten Säulen ruhender Himmel dem Geiste des ganzen Gebäudes entsprechen wird.

C. Hinter dem Hauptaltar und dessen Tribüne steigt man auf etwa drei Stufen zur dritten Tribüne; ihr Raum ist auch zu den neben den Säulen des Altars sichtbaren Enden mit einer Mauergalerie und Balustrade eingefaßt. Diese Balustrade ragt also nach berechnetem Verhältniß der Höhe und Distanz über die zwei untern Galerien empor; auf dieser Tribüne sind beiderseits an den Wänden die Chorstühle der Priester und Sänger angebracht; sie wird in der Tiefe bis zur vierten Tribüne etwa 15 Fuß enthalten. Ein wenig von ihrem Ende erhebt sich ein ansehnliches, aber einfaches Fußgestell von etwa 8 bis 10 Fuß Höhe, worüber die Statue der zum Himmel fahrenden h. Maria erscheint, und in der Weite sich durch die offenen Altarsäulen präsentirt. In diesem Fußgestell selbst ist eine kleine Orgel verborgen; an den Enden dieses Fußgestells ragt höher als alle vorigen die letzte Tribüne; sie begränzt den Raum der mit Säulen vor den unteren Kirchenfenstern gezierten letzten großen Muschel. Dieser Raum bis zu den Fenstern dient nur zum Standplatze der Musik, welche sich dann der Orgel im Piedestal bedient.

Die oberen Fenster in den drei die Kuppel umziehenden Muscheln und Nischen müssen auf ihren durchlaufenden Säulengalerien nur mit Dockengängen (Balustraden) eingefaßt werden. Es brauchen

Digitized by Google

aber nur halbdurchschnittene Docken zu sein. Mehreres Zufällige und Unwesentliche läßt sich mit kluger Wahl immer hinzuthun.

Die zwei Nebenmuscheln oder Nischen zu Seiten des Kuppelraumes bestimmen nach ihrer Eröffnung sich nur zu den Plätzen für die die Civil- und Militärautoritäten; sie wären, wenn man will, auch durch Seitengalerien abzuschließen, obwohl bei geschlossenen Bänken es auch nicht nöthig ist. In den Ständen dieser Nischen unter und längs den Fensterbogen an den Wänden daselbst könnten nun die ehemaligen Chorstühle der Chanoneſſen und Kanonichen angebracht und von Municipal-Beamten oder sonst von älteren ehrwürdigen Bürgern beim öffentlichen Gottesdienste besetzt werden, zu welchen Plätzen dann eine von außen angebaute Treppe und ein durch die alte Sakristei geleiteter Eingang führte u. s. w. u. s. w.

(Schluß folgt).

Die Bauthätigkeit Wiens.

I.

Mit Abbildung.

Es war ein reiches Panorama phantastischer Zukunftsbilder, das sich Laien und Fachmännern eröffnete, als das kaiserliche Christgeschenk an die Stadt Wien im Jahre 1857 die engen Bande sprengte, mit welchen das Herz des Reiches allzulange umschlossen war, das Niederreißen der starren Wälle begann, die Stadterweiterungspläne vereinbart wurden und die ersten Häuser auf den neuen Gründen emporwuchsen.

Die baulichen Vorgänge in Paris ließen so vieles für Wien hoffen und schärften die gestaltenbildende Kraft der Phantasie. Boulevards, mächtige glänzende Straßenperspektiven, Avenüen, Prachtplätze mit kolossalen Fontainen und Wasserkünsten, — Parks mitten in der Stadt für kunstliebende, glückliche Bummler, — neue und alte Eisenbahnlinien und Bahnhöfe, mächtige Fabrikanlagen aller Art, Docks — riesiger Verkehr zu Wasser und zu Lande, eine ganze Reihe von Börsen und Banken für den Geschäftsmann, Plastik und Malerei in enger Verbindung mit großartigen monumentalen Architekturwerken für den bildenden Künstler, zahllose neue Kirchen und Kapellen, Klöster für den kunstliebenden Clerus und die fromme Laienwelt, — Reiter- und Infanterie-Kasernen, Fortifikationen, Wachthäuser, Monturfabriken, Arsenale für den Berufssoldaten, — Schulen, Gymnasien, Universitäten, Museen für Alles, und eine neue, unerhört prächtige Kaiserburg schwebten der Phantasie verschiedener Interessenten beim Beginne der großen Wiener Bauperiode als das Ziel vor, dessen sie sich hoffentlich noch am Abend ihres Lebens erfreuen dürften. Daß die kolossale Arbeit rasch und energisch begonnen und in kurzer Zeit bedeutende Resultate aufzuweisen haben werde, wagten nur wenige zu hoffen. Das Elend unserer Staatsfinanzen, die inneren und äußeren politischen Differenzen, der italienische Krieg, die Verfassungskämpfe, der Bureaukratismus, die lange Bank der Berathungen, auf welcher unter andern das Projekt der Donauregulirung bei Wien schon 50 Jahre lang herumgeschoben wurde, konnten allerdings die Hoffnungen herabstimmen, — aber es wurde doch Ernst.

Der Jammer der Alten um ihre verlorene Bastei-Promenade mußte im Staube der Neubauten ersticken. Die Zweifel der Bedächtigen verschwanden nach der positiven Erscheinung neuer Häuserreihen, die hoffnungsreichsten Sanguiniker sahen ihre Erwartungen durch die vollendeten Thatsachen übertroffen, welche sich trotz Kriegs-, Finanz- und Verfassungsnöthen breit und anspruchsvoll in Gestalt ganzer Straßen von vier und fünfstöckigen Zinspalästen vor ihnen aufbauten. Wer vor sechs Jahren, zur Zeit des allgemeinen deutschen Architektentages in Wien die ersten Resultate der

Digitized by Google

Stadterweiterung in den Anfängen einer vielverſprechenden Bauthätigkeit wahrnahm, zu einer Zeit, in welcher nur einzelne vollendete Gebäudegruppen durch Größe und Wirkung ſich auszeichneten, aber keine Straße vollſtändig ausgebaut war und keiner der projektirten Parks und Gärten in ſeinem jetzigen Schmucke prangte, wird von dem Bilde des gegenwärtigen Standes der Wiener Stadterweiterung ganz unvollſtändige Vorſtellungen mitbringen, wenn ihn nicht ſein Weg in den letzten Jahren auf's Neue in die Kaiſerſtadt geführt hat. — Was vor zehn Jahren den Bedächtigen noch in weiter hoffnungsvoller Ferne lag, das gänzliche Verbauen der Stadterweiterungsgründe, das iſt heute, ſo weit dieſelben für Privathäuſer beſtimmt waren, beinahe gänzlich vollendete Thatſache. Wer jetzt noch neue Baugründe acquiriren will, hat keine große Auswahl mehr und muß ſich eilen, nicht zu ſpät zu kommen, um den Vortheil fünfundzwanzigjähriger Steuerfreiheit zu genießen. Das arme bankerotte Oeſterreich, der Gegenſtand des Hohnes und bedauerlichen Achſelzuckens ſeiner Gegner, hat ſich mitten in den Kämpfen um ſein Daſein durch die grandioſe Neugeſtaltung ſeiner Hauptſtadt ein Denkmal ſeines Ringens im Herzen des weiten Reiches geſchaffen, auf das es vor vielen andern mit Fug und Recht ſtolz ſein darf. Im heutigen Wien zeigt ſich nichts von Finanz- und Kriegsnoth, das ſprichwörtliche „Immer langſam voran" hat ſeine Berechtigung verloren; wie durch Wunderkraft ſcheinen die neuen Straßenreihen zu wachſen und mit ihnen die Kräfte, welche den immer gewaltiger werdenden Aufgaben gerecht zu werden haben.

Die Urſachen der überraſchend ſchnellen Entwicklung der alten Kaiſerſtadt ſind ſehr mannichfaltiger Art. Die Hauptſtadt eines großen Reiches, alle ſeine Racen und Miſchungen in ſich vereinigend, mit herrlicher Lage an einem großen Strome, in prachtvoller Umgebung, ein Centralplatz für Handel, Gewerbe, Künſte und Wiſſenſchaften, bis vor wenigen Jahren noch mit einem engen Gürtel gewaltiger Wälle umgeben, an denen ſich die barbariſchen Türkenhorden die Köpfe zu zerſchellen pflegten, mit einer leichtlebigen, gemüthsfriſchen, im Kerne deutſchen Bevölkerung, empfänglich für die Errungenſchaften der Neuzeit und befreit von den zu lange ertragenen Geiſtesfeſſeln, ſieht plötzlich die Bande fallen, die ihr das leibliche Wachsthum gehemmt, nimmt fröhlich und eifrig Beſitz von dem Schatze, der ihr in den freigebliebenen Plätzen vor den Wällen, durch lange Zeit aufbewahrt, zu ihrer Entwicklung geboten wurde. Geſicherte Rechtszuſtände und eine entwicklungsfähige Verfaſſung erwecken Vertrauen und eifern zu produktiver Thätigkeit an, die durch geſetzliche Begünſtigungen, Steuerfreiheit der Neubauten gewinnbringende Unternehmungen verſpricht. An Arbeitskräften iſt kein Mangel, das Kapital, die Seele des Geſchäftes, wendet ſich leicht Unternehmungen zu, die ſeiner Vermehrung und materiellen Sicherung günſtig ſind, — was iſt ſicherer als ein „Hausſatz" und zuverläſſiger als der Zinstermin in einer Stadt mit ausgeſprochener Wohnungsnoth? — das papierne „Geſchäft" an der Börſe ſucht ſich mit rühmenswerther Vorſicht eine ſolide Grundlage, die ſich in einem maſſiven, ſichere Zinſen abwerfenden Wohnhauſe viel bequemer und überſichtlicher findet, als in Landgütern, deren Erträgniß von Wind und Wetter, von Mühe und Arbeit und tauſend Zufälligkeiten abhängt. Dazu noch der allmähliche Ausbau der Hauptverkehrslinien, der Neubau zahlreicher Bahnen, die geſteigerte gewerbliche Thätigkeit, geordnetere Finanzzuſtände, das Aufhören der Staatsanlehen, welche ſo lange unheilbringend auf die geſchäftliche Entwicklung einwirkten, Ueberfluß an Staatspapiergeld, deſſen wechſelnder Werth in Häuſern konſolidirt werden konnte — Urſachen genug, welche vor allem den Bau von Wohnhäuſern begünſtigten und ſo ſehr förderten, daß gegenwärtig ſchon ein Mangel an Bauplätzen vorhanden iſt, und zu neuen Erweiterungen der Stadt Projekte gemacht werden müſſen, um der trotz zahlloſer neuer Häuſerkoloſſe nicht verminderten Wohnungsnoth endlich von Grund aus abzuhelfen. Aber auch die gütige Natur ſcheint in weiſer Vorausſicht, daß in dem Wiener Becken einſt eine Weltſtadt ſich ausbreiten ſollte, die reichlichſte Vorſorge getroffen zu haben, um das zum Bauen nöthige Material vorzubereiten. Ein unerſchöpfliches Lager reinſten Ziegelthons hat ſie uns vor den Thoren der Stadt hingeſtreckt und eine gleichfalls ſehr intelligente Perſönlichkeit hat auf dieſem Lager die größte Ziegelei der Welt hergeſtellt, welche es ermöglicht, daß die koloſſalen Ziegelmaſſen, deren unſere neue Stadt bedurfte, ohne die Gefahr einer Arbeitsſtockung zu beſchaffen waren. Eine Stadt, die in einem Jahre 200 Millionen Ziegel frißt, iſt ein Ungeheuer, wie es die Welt ſeit Chufu's Zeiten nicht mehr geſehen. — Auch an dem ſonſtigen Baumaterial iſt kein Mangel; eine ausgebildete Kalkinduſtrie ſorgt für die Bindemittel, die benachbarten Leithagebirge

Digitized by Google

liefern vortreffliche Hausteine, Oberöſterreich, Salzburg und Tirol beſchaffen das Holz. Feineres Material, Marmor, fremde Hölzer werden reichlich durch Eiſenbahnen zugeführt.

Zur geordneten Durchführung der Wiener Stadterweiterung wurde bekanntlich eine permanente Behörde, die Stadterweiterungskommiſſion beſtellt, die ſich erforderlichenfalls mit Fachmännern verſtärkt und dem Miniſter des Innern unterſteht. Dieſe Komiſſion hatte zunächſt den auszuführenden Stadterweiterungsplan aus den prämiirten Konkursplänen zuſammenzuſtellen und ſodann nebſt der Verwaltung der aus den verkauften Gründen gewonnenen Kapitalien die Ausführung des Planes und der mit Hülfe des Stadterweiterungsfonds zu erbauenden öffentlichen Gebäude zu überwachen: eine Aufgabe, der ſie ſich mit vielem Eifer für die finanzielle Proſperität des ganzen Unternehmens und mit mehr oder weniger Glück bei der praktiſchen und künſtleriſchen Löſung der zahlreichen oft ſehr ſchwierigen Fragen unterzieht. Gegen den von der Kommiſſion vereinbarten Stadterweiterungsplan wurde vielfach zu Felde gezogen. Beſtimmungen, welche dem urſprünglichen Programm zu Grunde lagen, gaben manche erſchwerenden Gründe für den Angriff; oft mag auch perſönliche Liebhaberei maßgebend geworden ſein, um dieſe oder jene getadelte Anlage von Straßen und Plätzen durchzuſetzen. Im Großen und Ganzen iſt jedoch nach vernünftigen und anerkennenswerthen Prinzipien vorgegangen worden, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß die künſtleriſchen Anforderungen in ausgedehnterer Weiſe zu berückſichtigen geweſen wären. Großes hat die Kommiſſion durch die allmählich gewonnene Zähigkeit im Verkauf der Bauplätze erreicht. Die jetzigen Preiſe des Baugrundes ſind unverhältnißmäßig höher als vor 10 Jahren, derart daß gegenwärtig für Plätze, deren Verbauung in einem Menſchenalter nicht in Ausſicht ſtand, Preiſe verlangt und gezahlt werden, die das Dreifache der ähnlich ſituirten, aber vor Jahren ſchon verkauften betragen. Fälle, daß der Platz, auf dem ein vierſtöckiger Zinspalaſt erbaut wird, mehr koſtet als der Bau ſelbſt, ſind von der Ausnahme jetzt Regel geworden. Unter 400 fl. pr. □Klafter werden nur noch ausnahmsweiſe entlegene Baugründe auf dem alten Stadterweiterungsrayon verkauft. Durch dieſen rieſigen Werthzuwachs iſt ein Kapital gewonnen, das jetzt ſchon gegen 30 Millionen betragen ſoll und mit deſſen Hülfe der Bau jener öffentlichen Paläſte und Monumente vollführt werden muß, deren die Kaiſerſtadt zu ihrem vollen Glanze noch ſo dringend bedarf.

Man ſagt, Rom ſei nicht an einem Tage gebaut worden, ein Satz, der in ſeiner Anwendung auf Wien hoffen läßt, daß endlich auch die Glanzlichter auf das groß angelegte Gemälde aufgeſetzt werden, das uns die dermalige Stadterweiterung bietet. — Um dieſes zu beſchreiben, iſt zunächſt des Grundes zu gedenken, auf welchem ſich das Ganze darlegen ſoll. Die Mauern und Wälle, die engen Thore ſind abgebrochen, die Gräben theilweiſe gefüllt, ein rieſiges Material von Quadern, Ziegeln und Schutt liegt zur Wiederverwendung bereit, koloſſale Terrainregulirungen werden nöthig, die Niveaus der Straßen und Plätze ſind mit den einmündenden alten in Kontakt zu bringen, Waſſer- und Gasleitungen, Kanaliſirungen ſind zu erwägen, vor allem iſt die Regulirung des Donaukanals und des Wienfluſſes in Angriff zu nehmen und hierbei die nothwendige Vermehrung der Kommunikationen an Brücken und Stegen in Betracht zu ziehen: große umfangreiche und verwickelte Fragen, die eine energiſche Thätigkeit der techniſchen Hülfsorgane bedingen, welche glücklicherweiſe eine ausgezeichnete wiſſenſchaftliche Grundlage erworben haben. Die Trace des Donaukanals, ſoweit ſie den Stadterweiterungsrayon berührte, war durch die beſtehenden Ueberbrückungen gegeben, aber die Ufer mußten bedeutend erhöht und große Terrainflächen angeſchüttet werden, um den neuen Stadttheil der Gefahr der Ueberſchwemmung zu entrücken; anders verhielt es ſich mit dem Wienfluſſe, der zwar in ſeinem Laufe durch die Vorſtädte einigermaßen korrigirt, in ſeinem Laufe durch das Stadterweiterungsterrain aber vielfach gekrümmt, als ungebändigter Wildbach an zahlreichen Uferſtellen alljährlich erhebliche Verheerungen anrichtete und außerdem als Abzugskanal für allen Unrath der Nachbarſchaft einen ſanitätswidrigen Geſtank verbreitete. Eine Regulirung dieſes Flußtheils, eine theilweiſe Verlegung ſeines Bettes, Sicherung ſeiner Ufer, der Bau mehrerer maſſiver Brücken zur Verbindung der neuen Stadttheile mit den benachbarten Vorſtädten und die Reinhaltung des Wienbettes durch den Bau eines großen, mit dem Fluſſe parallelen Unrathskanals waren dringend gebotene und ohne Verzug in Angriff genommene Arbeiten. Indeſſen bemächtigen ſich die Architekten des ſo lange brach liegenden Terrains. Die Frage, nach welchem

Syſtem die neue Stadt zu bauen wäre, wird in Wort und Schrift ventilirt. Der Verſuch, das engliſche Familienhaus bei uns einzubürgern, ſcheitert an der Koſtſpieligkeit des Platzes, an den erſchwerenden Baugeſetzen, an dem Widerſtand der Bauherrn. Das vierſtöckige und vierſchrötige Zinshaus trägt den Sieg davon. Als aber die erſten Häuſer dieſer Art auf den Stadterweiterungsgründen in der Nähe des jetzigen Opernhauſes entſtanden, erhob ſich ein Schrei der Entrüſtung gegen die geiſtloſen, krämerhaften, würde- und ſtylloſen Façaden; die alten Zinshausbaumeiſter der Vorſtädte hatten den handwerksmäßigen Schlendrian zum Theil mit ihrer völligen Abdankung zu bezahlen, oder wurden durch die Oeffentlichkeit auf neue und beſſere Bahnen gewieſen. Ein reges Leben und Streben entfaltete ſich nach allen Seiten. Die jungen Kräfte, bemüht ſich Geltung zu erringen, ſpornten die alten, da und dort erprobten zu geſteigerter Thätigkeit an. Die unzureichende künſtleriſche Befähigung der Architekten der alten Schule begann ſich in empfindlicher Weiſe geltend zu machen und wurde von ihren Spitzen ſehr bald durch eine Rückkehr zu der früher beinahe verachteten Renaiſſance dokumentirt, leider mit wenig günſtigem Erfolge, wie wir ſehen werden. — Andere, die ihre künſtleriſche Ausbildung anderswo geholt oder durch Talent und Reiſeſtudien ſich von der hieſigen älteren akademiſchen Schule emanzipirt hatten, und endlich jene, die direkt an den Quellen architektoniſcher Kunſt ihren Schönheitsdurſt geſtillt und die Elemente der Meiſterſchaft von Haus aus in ſich vereinigten, konnten ſich um ſo friſcher der Aufgabe der Neuzeit bemächtigen, als ſie von jeher unbeirrt von dem die Schwachen zwingenden Einfluſſe der Akademie zwar ihre eigenen, aber dem modernen Kunſtleben konformen Wege gewandelt waren.

Die zuerſt vollendete neue Straße war die Verlängerung der überaus belebten Kärnthnerſtraße bis zur Eliſabethbrücke, eine wahre Muſterkarte von Façadenmotiven, an welcher ſich Kräfte vom erſten bis zum letzten Range betheiligten, ſo recht die Erſtlingsfrucht des Stadterweiterungsfeldes, ein Maßſtab für die zukünftige Geſtaltung Wiens. Jede Leiſtung auf ſich ſelbſt geſtellt, noch kein beſtimmter Typus ausgebildet, nur die Vierſtöckigkeit gemeinſam, aber wie verſchieden in der Auffaſſung! Die talentloſe flache, lahme, langweilige Stadtbaumeiſterfaçade, der man die halbverdauten, originell ſein ſollenden Wiener Akademieſtudien alten Styls in ihrer Verquickung mit Berliner Tiſchlerarchitektur ohne Schwierigkeit anmerkt, iſt der Zahl nach vorherrſchend; in der Wirkung verſchwindet ſie gegen die ſtrahlende Erſcheinung des Heinrichshofes*), der mit Recht das ſchönſte Zinshaus der Welt genannt worden iſt, gegen die feine, gentile Eleganz des Palais Todesco, das nebſt ſeiner nobeln Façade durch ſeine innere Ausſtattung berühmt iſt, und endlich gegen das vielberufene und kritiſirte neue Opernhaus, deſſen eine Seitenfaçade, wie der Heinrichshof, in der verlängerten Kärnthnerſtraße liegt, während beider Hauptfaçaden gegen den Opernring gerichtet ſind. Die Kreuzung der Kärnthnerſtraße und des Opernrings iſt unſtreitig bis jetzt noch, ſo lange die im Bau begriffenen öffentlichen Bauten keinen Vergleich zulaſſen, die intereſſanteſte Stelle der Stadterweiterung. Mit dem Heinrichshofe hat Hanſen einen überaus glücklichen Wurf gethan, der von dem beträchtlichſten Einfluß auf die Neugeſtaltung der Stadt geworden iſt.

Zunächſt iſt hiebei das Prinzip durchgeführt, eine Anzahl von Zinshäuſern mit gemeinſamer einheitlicher Façade zu einem künſtleriſchen Organismus zu verbinden, was in tadellos ſchönen Konturen durch thurmartige Eckriſalite und einen erhöhten Mittelbau gelungen iſt; weiter iſt die Schwierigkeit, den vierſtöckigen Zinshausbau mit ſeinen ziemlich gleich hohen Stockwerken und zahlreichen Fenſtern ſo zu gliedern, daß durch Gewinnung und Auflöſung der Gegenſätze eine harmoniſche Geſammtwirkung ohne Monotonie erzielt wird, in ſo muſterhafter Weiſe gelungen, daß gleich die ganze architektoniſche Welt von dieſer Errungenſchaft Beſitz ergreifen konnte, und endlich iſt durch die glückliche Anwendung der Farbe, Vergoldung und dekorativer Freskomalerei an der Façade ein reizvolles Element in die monotonen Häuſerreihen eingeführt, nicht zu gedenken der ſorgfältigen Ausbildung des Dachbaues, der bei dieſem Gebäude andern Zinshausdächern gegenüber ſich ſo harmoniſch der Geſammtwirkung einfügt. — Herr Heinrich Draſche, der glückliche Beſitzer dieſes epochemachenden Zinshauſes und zugleich Eigenthümer der größten Ziegelei der Welt, hat ſich durch das Eingehen auf die Intentionen ſeines Architekten ein großes Verdienſt um die Architekturentwicklung in Wien erworben,

*) Förſter's Bauzeitung, Jahrgang 1867.

ein Verdienſt, an welchem übrigens durch die meiſterhafte Ausführung des reichen plaſtiſchen Façadenſchmuckes deſſen eigene Terrakottafabrik gleichfalls einigen Antheil hat. — Als der Heinrichshof vollendet in ſeinem Gold- und Farbenſchimmer daſtand, war es Jedermann klar, daß den Architekten des gegenüberſtehenden im Bau begriffenen Opernhauſes die Aufgabe durch die rieſige Konkurrenz des glänzenden Zinspalaſtes ungemein erſchwert war.

In der That giebt es kaum einen ſtärkeren Kontraſt. Während die Façade des Zinspalaſtes in breiten ruhigen Maſſen mit kräftigem Relief des gequaderten Unterbaues, der Fenſterarchitektur und der Geſimſe, in den feinen Linien griechiſcher Renaiſſance entwickelt iſt, ſehen wir beim Opernhauſe eine durch Flügel-Querbauten in den verſchiedenſten Höhen entwickelte Anlage mit einem weit zurücktretenden, durch ſeine Höhe und ſein rieſiges Bogendach dominirenden Mittelbau zum Theil auf niederen überbauten Arkaden ruhend, ein vielgliederiger, verwickelter Komplex von Gebäudetheilen, deren organiſcher Zuſammenhang mit dem Mittelbau nicht immer klar liegt und deſſen Geſammteindruck durch den Mangel ruhiger Maſſen und das überwuchernde, oft auf das originellſte und reizendſte ausgebildete Detail vielfach beeinträchtigt iſt. Dabei Verwendung von Bauformen, die nach Art des biſchöflichen Palais zu Dijon der erſten Zeit der franzöſiſchen Renaiſſance angehören und noch vielfach mittelalterliche Motive in antikiſirende Formen überſetzt zeigen, alles von unten bis zum Dachgeſims des hohen Mittelbaues in hartem Kalkſandſtein ausgeführt, deſſen kalte gelblich-grauweiße Farbe das ſchwache vielgliedrige Relief des Steinbaues nicht recht zur Wirkung kommen läßt, und gegen die warme lebendige Farbenpracht des Heinrichshofes entſchieden im Nachtheil ſteht. Trotz alledem aber ein Werk, das nicht ſeines Gleichen hat, eine ganze Welt von geiſtdurchdrungener Materie, ein ungemeſſener Schatz von genial ſtyliſirten Detailformen für alle Arten von Materialien, eine praktiſche Schule der Kunſtinduſtrie, wie kaum eine zweite in der Welt und eine Verkörperung der Wiſſenſchaft in ihrer praktiſchen Verwerthung für Bauzwecke. Die ſo ſchwierigen Probleme der Heizung, Ventilation und Beleuchtung haben in dieſem großartigen Werke das erſte Mal in ſo koloſſalen Dimenſionen ihre vollſtändige, alle Welt überraſchende Löſung auf Grund ſtreng wiſſenſchaftlicher Studien gefunden. Die ſo ſchwierige Aufgabe der Gewinnung möglichſter Feuerſicherheit*) iſt wenigſtens in der bis jetzt größtmöglichen Vollkommenheit gelöſt, die ſo komplizirten zweckl ichen Anforderungen an den Zuſchauerraum ſind bis auf wenige unerhebliche Mängel erfüllt und über die edle überraſchende Schönheit deſſelben herrſcht beinahe nur eine Stimme. Wenn die Wiener Bauthätigkeit nur dieſes eine Werk produzirt hätte, müßte ſie als zu den erſten in der modernen Kunſt zählend genannt werden. Die Architekten dieſes Prachtbaues, deren frühes und tragiſches Ende der Welt bekannt, wurden durch eine Gedenktafel in der durch Schwind's Fresken berühmten Loggia des Opern-Foyers geehrt**). Ihre Schule hat ſich noch in einzelnen Zweigen mit den durch Zeit und Umſtände bedingten Modifikationen erhalten, im großen Ganzen aber jener Architekturrichtung weichen müſſen, die ſich noch bei ihren Lebzeiten unabhängig von ihnen im engen Anſchluß an die Meiſter der italieniſchen Renaiſſance immer mehr zur Geltung brachte und die im Verein mit lokalen Einflüſſen und der Einwirkung jüngerer Kräfte der hiſtoriſchen Schule endlich jenen Typus des Wiener Zinspalaſtes entwickelte, der jetzt mit mehr oder weniger Variationen das Terrain dieſer Gebäudekategorie beherrſcht.

Dieſer Typus des Wiener Zinspalaſtes charakteriſirt ſich im Allgemeinen durch die Anordnung von Geſchäftsräumen zu ebener Erde, die ſich durch eine Bogenarchitektur nach der Straße zu öffnen; ein erſter Stock mit Wohn- und Geſchäftsraum, als Mezzanin behandelt, wird dazugezogen und die ganze Fläche mit einer ſtarken, mehr oder weniger reichgegliederten Boſſage verſehen und durch ein kräftiges Cordongeſims, nur ſelten noch mit einem Mezzaninfohlbankgeſims als Zwiſchenabtheilung abgeſchloſſen; darauf erhebt ſich das zweite und dritte Wohn-Stockwerk, meiſt derart, daß die Fenſterarchitektur beider Stöcke als ein Ganzes behandelt und durch ein zweites Geſims abgeſchloſſen iſt. Der vierte Stock enthält in der Regel eine Pilaſterſtellung, deren Wandgrund mit Reliefornament

*) Fölſch, Ueber Theaterbrände, Zeitſchrift des öſterr. Ing. u. Archit.-Vereins, 1870.

**) Die Zeitſchrift für bildende Kunſt brachte im Jahrgang 1868 eine eingehende Würdigung der Architekten des Opernhauſes.

Digitized by Google

Fresken, Sgraffitto oder plastischen Figuren in Nischen versehen ist. Das Ganze krönt ein riesiges Hauptgesims, dessen Konsolen oft die Stelle der Pilaster des vierten Stockes ersetzen und dann hermenartig ausgebildet werden. Wo das oben angedeutete Prinzip der mehreren Zinshäusern gemeinschaftlichen Façade zur Geltung kommen kann, oder wo die Größe des Platzes es begünstigt, erscheinen dazu noch die nöthigen Risalite in dem durch die Baugesetze zulässigen Relief, Balkone und Erker in der mannigfachsten Ausbildung, Verwendung von Ziegelrohbau als Wandgrund der steinartig behandelten Formsachen, Trennung derselben durch verschiedene Färbung, an einzelnen Beispielen mehr oder weniger gelungene Malerei, statt der Plastik Sgraffitto, Vergoldung der Dachkränze u. s. w.

In einigen Fällen wendet man zur Façadenbildung des zusammengezogenen zweiten und dritten Stocks auch die kolossale Ordnung Maderna's an und bildet dann den vierten Stock mit hohem Konsolenfries aus, den über dem mächtigen Kranzgesims noch eine Balustrade krönt, deren Postamente oft mit Figuren, meist aber mit Vasen geschmückt sind. Die schiefen Winkel mancher Eckplätze geben Veranlassung zu thurmartiger Ausbildung der Ecken, oft mit reich gegliederten und gezierten Kuppeldächern auf rundem oder eckigem Grundrisse, meist noch mit zierlichen, mehr oder weniger geräumigen Erkern und Balkonen. Für alle diese, eine reiche Mannigfaltigkeit der Façadenbildung bedingenden Motive sind mehr oder weniger musterhafte Beispiele der tonangebenden Architekten geschaffen. Der Heinrichshof ist schon in mehrfacher veränderter aber nicht verbesserter Auflage erschienen; mit Eifer bemächtigen sich die Nachfolger der lebensfrischen Motive, welche den genialen Künstlern bei jedem neuen Werke entsprießen; und da keines derselben seinen Meister verleugnet, diese aber über eine so reiche Formenwelt gebieten, daß sie keine Selbstwiederholung nöthig haben, so läßt sich ermessen, wie mannigfaltig ihre Schulen vorläufig beim Bau der Privathäuser zum Ausdruck gelangen. Wenn der eine Specialcharakter solcher zwar sekundären, aber immerhin höchst anerkennungswerthen Leistungen stets etwas von griechischem Geiste durchdrungen ist, der sich in dem Gesimsprofil, in der Bildung der Säulen, Pilaster und Gebälke und in dem reineren griechischen Ornamente kennzeichnet, so ist eine andere Richtung bemüht, durch ein engeres Anlehnen an die alten italienischen Meister die römische Hochrenaissance unseren baulichen Aufgaben mit dem feinen Verständniß, das ein durchdringendes Studium dem Talente bringt, anzupassen. Auch hier begegnen wir dem für die Wiener Architektur-Schule so glücklichen Umstande, daß der Lehrmeister aus der Fülle seiner Phantasie jeder Aufgabe gerecht wird, ohne auf schon Verwendetes wiederholt zurückgreifen zu müssen: Gesimse von imposantem Reichthum der Gliederung und korrekter römischer Zeichnung, Pfeiler- und Säulendetail im Charakter des Palazzo Farnese, aber auch seine Formen, wie die der Farnesina, mächtige Bogenverdachungen der Fenster im Wechsel mit Giebeln, oft eine reiche, säulengeschmückte Portalarchitektur mit Balkonen, vielfache Anwendung massiver Steinbrüstungen und Balustraden. Eine Nüance dieser Richtung hält sich etwas mehr an die französische Renaissance Ludwig's XIV.; der Styl Ludwig's XVI., in Paris der herrschende, hat nur in ganz vereinzelten Beispielen seine Vertreter gefunden. Die Gegend am Kärnthner-, Kolowratring und Schwarzenbergplatz zeigt die Hauptrepräsentanten jener der reinen römischen Renaissance angehörigen Richtung, während die erstere zu einer weiten Verbreitung im ganzen Stadterweiterungsrayon gelangte, ihre Hauptrepräsentanten in dem schon genannten Heinrichshof und einigen noch nicht ganz vollendeten Gruppen am Börsen- und Schottenring, am Franz-Josefsquai und Rudolphsplatz, sowie in dem beinahe ganz verbauten Viertel der Maximilianstraße bis hinab zur Johannesgasse findet. Die innere Eintheilung dieser durch Konstruktion und künstlerisches Detail meist sehr kostspieligen Bauten zeigt in der Regel ein bewundernswerthes Raffinement in der Ausnutzung des theuren Baugrundes, dabei aber eine rühmenswerthe, oft munificente Ausstattung der Repräsentationsräume, der Vestibüle, Stiegenhäuser und der Höfe. Das Princip, alle zur Wohnung nothwendigen Haupt- und Nebengelasse, abgesehen von Boden und Keller, unter einem einzigen Verschlusse durch die Vorzimmerthüre zu haben, ist beinahe ausnahmsweise mit größter Konsequenz durchgeführt, auf bequeme innere Kommunikation der Wohnungen, geschickte Möbelstellung und den wünschenswerthen Komfort bei gesteigerten Bedürfnissen in ausgiebiger Weise Rücksicht genommen.

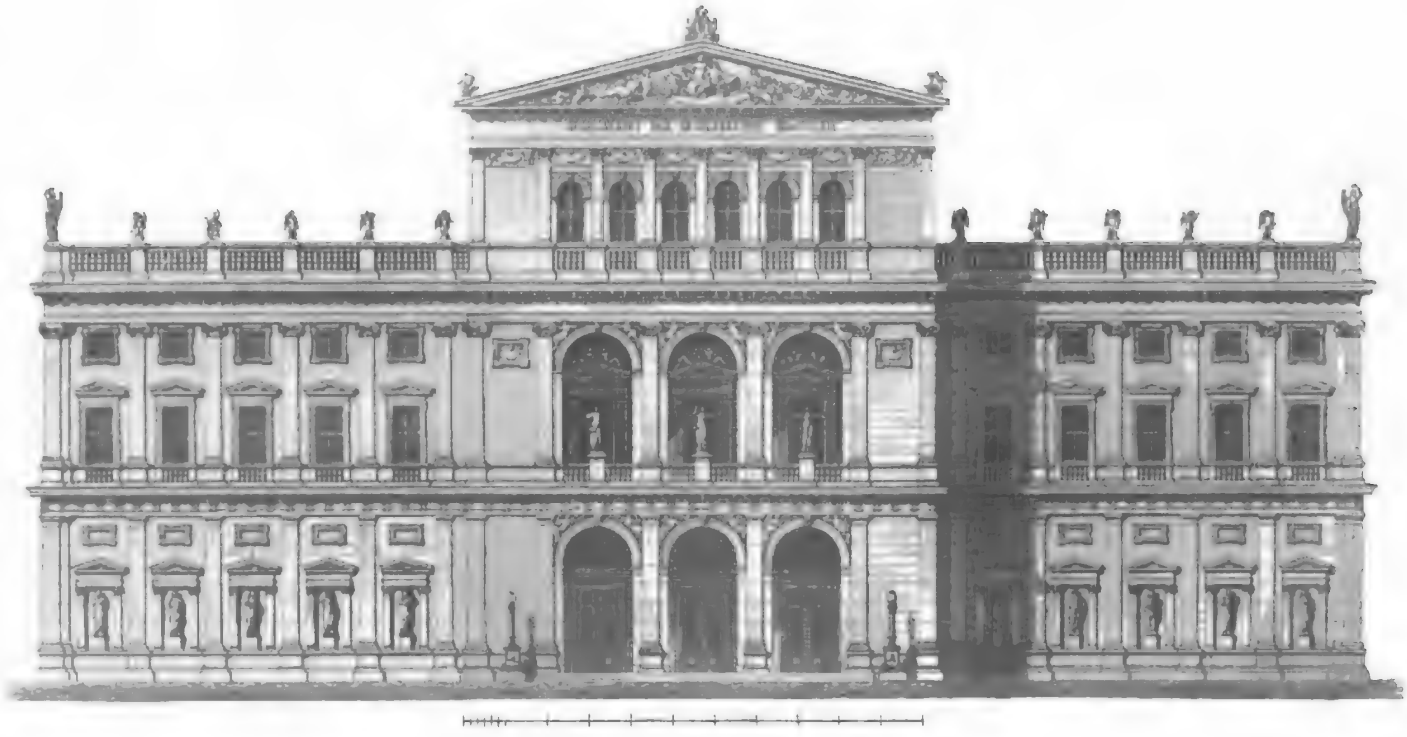
Digitized by Google

Es ist gewiß, daß unter den zahlreichen Privathäusern die meisten eine ganz ausgezeichnete, durchaus zweckmäßig entworfene Grundanlage zeigen, die, wenn die Bauvorschriften der Stadt Wien und das zu Gebote stehende Material in Anschlag gebracht werden, kaum raffinirter und rationeller ausgeführt sein können. Der Zinshausbau ist eine Spezialität der Wiener Architekten und Baumeister; einzelne derselben erwerben sich eine unglaubliche Routine in dieser Geschäftsbranche. Fälle, daß zehn größere Objekte gleichzeitig von einem Architekten in Ausführung sind, haben nichts Auffallendes, aber nur ganz riesigen Arbeitskräften und enormer Uebung ist es möglich, den Bau und die Leitung von dreiunddreißig Häusern gleichzeitig zu überwachen, wie dieß im Jahre des Heils 1870 zu Wien geschehen.

Je nach der Lage und voraussichtlichen Rentabilität modifizirt sich die übliche Eintheilung, steigert sich bis zum Familienhaus, das außer der Wohnung des Besitzers oft nur wenige vermiethbare Räume enthält, und bis zum glänzenden Palaste der hohen und niederen Aristokratie. Die schönsten Werke dieser Art befinden sich an und in der Nähe der Ringstraße; Mitglieder des Kaiserhauses sind hierbei mit gutem Beispiele vorangegangen, die Börsenkrösusse und die Großindustriellen sind eifrig nachgefolgt. Das Palais des Erzherzogs Wilhelm von Hansen, das des Erzherzogs Ludwig Victor von Ferstel, das Palais Württemberg von Zenetti und Abel, die Palais Todesko, Eppstein von Hansen, Wertheim von Ferstel, Franz Klein von C. Tietz, das Palais des Grafen Larisch von Van der Nüll und zahlreiche andere Paläste sind oft nicht blos durch vortreffliche architektonische Komposition der Façaden und der Interieurs ausgezeichnet, sondern enthalten einen wahren Schatz an modernen Kunstleistungen, zu denen die verschiedenen Maler-, Bildhauer- und Ciseleurschulen, sowie die Dank der Kunstgewerbeschule und dem österreichischen Museum für Kunst und Industrie rühmlichst und in weiten Kreisen bekannte Kunstindustrie reichlich beitragen. Durch die leichte Verbindung mit Triest ist in Wien ein neues prachtvolles Steinmaterial, der Karst-Stein, eingeführt worden, ein lichtgrauer, feingesprenkelter Kalkstein vom feinsten Korne, der polirt und so rein bearbeitet werden kann, daß Hansen beim Baue des Palais Wilhelm die althellenische Technik des Fugenschleifens an der mit diesem Stein verkleideten Façade durchführen konnte. Ueberhaupt gehört dieser herrliche Palast*) zu dem Schönsten, was die neue Wiener Bauthätigkeit zu Tage gefördert hat. Eine Façade, deren Erscheinung die hohe gesellschaftliche Stellung des Besitzers dokumentirt, ein feines, durch und durch harmonisches Werk, das sich würdig den edelsten Produkten hellenischer Kunst zur Seite stellen kann, und um so rühmlicher für den Künstler, als derselbe bei der Konception und Ausführung vielfach durch den Willen des Bauherrn, — der als Hochmeister des Deutschordens wieder durch dessen Regeln bestimmt ist, — beschränkt wurde. Ein durch fein profilirte, horizontale Gesimse gegliedertes, mit starkem Konsolenkordongesims abgeschlossenes Untergeschoß enthält die ebenerdigen Räume, das Prachtvestibül, die Räume für Portier und Hausdiener, die Zeugkammern, dann nach innen die wunderbaren Prachtställe mit ihrer griechisch-dorischen Säulenarchitektur, die Portal-Stiege und den Haupthof mit gewölbten Arkaden, und gegen die Ringstraße ein Zwischengeschoß für die Hausoffiziere. Die ganze Fläche des Untergeschosses ist mit fein profilirten Karststeinquadern auf das sorgfältigste verkleidet. Drei mächtige Bogenportale führen in das Vestibül, das mit der Weite des Hofes korrespondirend die Breite eines Mittelrisalits bestimmt, welches die Dominanz der Façade bildet. Im ersten Stocke erheben sich im Mittelrisalit sechs ionische kannellirte Säulen von der feinsten Ausbildung aus demselben Karststein, mit dem die Façade verkleidet ist, zwischen sich mächtige Fenster mit Giebelverdachungen, eine gleiche Fensterarchitektur auch an den Seitentrakten, deren Wandflächen durch Pilasterstellungen gegliedert sind. Darüber ein Gebälk mit hohem Fries nach Art der Bibliothek von San Marco zu Venedig mit eingeschnittenen Fenstern und auf den Friesflächen mit reichen Basreliefs, nach dem Willen des hohen Bauherrn Schilde und Trophäen darstellend. Das Kranzgesims und die darauf gesetzte Balustrade schließt die Seitentrakte ab, während über dem Kranzgesims des Mitteltrakts eine Attika als viertes Stockwerk sich erhebt, die, mit Deutschordensrittern als Karyatiden der darauf ruhenden Gebälkköpfe geschmückt, eine reiche Be-

*) Ausführlich dargestellt im Jahrgange 1869 der Zeitschrift des österr. Ing.- u. Architektenvereins.

Digitized by Google



Das neue Musikvereinsgebäude in Wien.

Zeitschr. f. bild. Kunst. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

krönung durch Gesims, Balustrade und Trophäen erhält. Die ursprünglich beabsichtigten Kanephoren für die Gebälkkröpfe durften nicht ausgeführt werden. Für das Innere des Palastes ist der große Prachthof charakteristisch. Die Hoffaçade hat zu ebener Erde die schon erwähnten Pfeilerarkaden mit einschließenden Pilastern und Gesimsen, darauf einen mit der Fensterarchitektur der Hauptfaçade konformen ersten Stock, reiches Gebälk und Frieswerk mit kräftigem Reliefornament. Ein Glasdach deckt den ganzen Hof, der durch einen Caloriser heizbar gemacht ist. Unter den Hofarkaden befindet sich die Thür zur Prachtstiege, deren Stufen aus Karstmarmor und deren Umfassungswände mit einem prächtigen rothen Marmor bekleidet sind. Die Ausschmückung der erzherzoglichen Pracht- und Wohnräume gehört entschieden zu dem Schönsten, was die moderne Dekorationskunst hervorgebracht hat. Hansen ist in der glücklichen Lage, durch langjährige gemeinsame Uebung sich eine Dekorationsschule gebildet zu haben, die ihm mit Eifer und Verständniß an die Hand geht und mit welcher er schon Außerordentliches geleistet hat. Das „Wilhelmspalais", wie es von den Wienern genannt wird, steht zwischen zwei mächtigen, ziemlich gleich gehaltenen Zinspaläſten und bildet mit ihnen eine Gruppe, bei welcher jeder Theil durch den andern gewinnt. Das Palais zeigt seine Feinheit durch die massige Breite der Nachbarn und diese wieder erscheinen durch die Noblesse des Palais gehoben, das sie mehr zur Geltung kommen läßt, als wenn zwischen ihnen gewöhnliche Zinshäuser eingebaut worden wären. Die ganze Gruppe harmonirt vortrefflich durch die trennende Färbung der einzelnen Objekte und durch die unterscheidenden Konturen. Bei den Nachbarn ist die Vierstöckigkeit bestimmt ausgeprägt, das Palais dagegen erscheint, obwohl es an den Flügeln dreistöckig ist und im Risalit vier Stockwerke enthält, doch in der Hauptsache nur als ein mächtiges einstöckiges herrschaftliches Gebäude: ein Erfolg, den Hansen, welchem die Auswahl des Platzes und das Arrangement mit den Nachbar-Architekten überlassen war, nicht blos für diese Gebäudegruppe, sondern auch als deutlichen Wink für die praktische Aesthetik errungen hat.

Das Palais Ludwig Viktor*) von Ferstel hat zwar eine ganz ausgezeichnete Lage in Betreff der von dem Palais aus gebotenen Ausblicke, es steht an der Ecke des Kolowratrings und Schwarzenbergplatzes und beherrscht alle dort einmündenden Straßen, vor allen die imposante Perspektive des Kärnthnerrings, ist aber auf einem unregelmäßigen, schiefwinkligen, auf drei Seiten freien, auf zwei Seiten angebauten Grunde errichtet und konnte theils wegen der Unregelmäßigkeit des Bauplatzes, theils wegen der durch die Konfiguration des Schwarzenbergplatzes, auf den seine Hauptfaçade geht, bedingten Gliederung nicht mit so einfachen Mitteln wirken, wie das nur eine Façade zeigende Wilhelmpalais, gehört aber unstreitig zu den reichsten und besten Arbeiten des genannten Architekten. Mit diesem Palais und dem gegenüberstehenden Palais Wertheim war der Ton für den Habitus des Schwarzenbergplatzes angeschlagen, welcher, von sechs grandiosen Paläſten eingeschlossen, mit der Reiterstatue des Fürsten Schwarzenberg geschmückt, den zweiten Glanzpunkt der Stadterweiterung bildet, aber erst noch bedeutendere Wirkung gewinnen wird, wenn das jenseits der Schwarzenbergbrücke liegende Residenzschloß des Fürsten einer seiner Nachbarschaft würdigen Neugestaltung unterzogen sein wird. Die Eckpaläſte des Schwarzenbergplatzes sind es hauptsächlich, an denen die durch zwei Stockwerke reichenden Säulen und Pilaster (die kolossale Ordnung) ihre neuerliche Wiederverwendung gefunden haben; im Gegensatze zu ihnen stehen die beiden von den bezüglichen Eckpaläſten eingeschlossenen und gegen diese bedeutend zurücktretenden Mittelpaläſte, deren einfache, überaus kräftige Gliederung und sorgfältige Ausführung ein erfreulicher Beweis ist für die bereits gewonnene sichere Haltung der durch die Stadterweiterungsaufgaben ausgebildeten Wiener Schule.

In den beiden nächst der Schwarzenbergbrücke stehenden Eckpaläſten, deren Seitenfronten sich in gewaltigen Ausmaßen längs der Quais an der Wien hinziehen, begegnen wir einer Gebäudekategorie, welche ein spezielles Produkt unserer industriösen Zeit ist. Es sind Administrationsgebäude von Eisenbahngesellschaften, die den vorhandenen Pensionsfonds in geeigneter Weise sicherstellen und seine Zinsen bezahlen sollen, eine Kapitalanlage, welche in Wien seit Jahrhunderten von den reichen Klöstern und Stiftungen geübt wird. Etablissements dieser Art bedürfen einer großen Anzahl Bureaux, die bei den beschränkten Raumverhältnissen nicht leicht in der innern Stadt er-

*) Ingen.- u. Archit.-Vereins-Zeitschrift, Jahrgang 1869.

Digitized by Google

worden werden können, und da bei den zahlreichen neuen Unternehmungen dieſe Bedürfniſſe in großem Maßſtabe auftreten, ſo iſt die Zahl der zu ähnlichen Zwecken eingerichteten Neubauten beträchtlich und zugleich Urſache, warum trotz hunderten neuer Zinskoloſſe noch immer ausgeſprochene Wohnungsnoth herrſcht. — Eine intereſſante Gebäudekategorie iſt die der neuerlich bei uns eingebürgerten Genoſſenſchafts- und Klubhäuſer; dieſe Gebäude, ein Mittelglied zwiſchen Privat- und öffentlichen Bauten, ſind die oft glänzenden Reſultate von Sammlungen und Subſkriptionen, welche einzelne Vereine und Genoſſenſchaften behufs Gewinnung eines eignen Heerdes einleiten; Zeuge deſſen das Künſtlerhaus, ein Klubhaus der Künſtlergenoſſenſchaft, das dieſer durch den unermüdlichen Sammeleifer des erfindungsreichen Architekten Stache mit einem großen, das Haus frei umgebenden Platz, beinahe geſchenkt wurde, ein Gebäude von ſehr hübſcher Grundrißanlage, für Geſelligkeitszwecke in den unteren und Ausſtellungszwecke in den oberen Parthien, mit würdiger innerer und äußerer Ausſtattung, aber gegen die vierſtöckige Umgebung von zu zierlichen Dimenſionen; Architekt Weber, der beim Bau dieſes Hauſes ſein ſchönes Talent zur Geltung brachte, hat einen viel weniger rühmenswerthen Anfang mit Entwurf und Ausführung des Gebäudes der Gartenbaugeſellſchaft gemacht, das eines der Erſtlinge der neuen Stadttheile, durch die ebenfalls zu kleinen Dimenſionen mitten im reichſten Theil der Ringſtraße und gegenüber dem vielbeſuchten Stadtpark ſchon jetzt die Wünſche auf ſeine Beſeitigung herausfordert.

Dagegen gehört das Gebäude der Geſellſchaft der Muſikfreunde, gegenüber dem Künſtlerhauſe, ebenfalls von allen Seiten freiſtehend, von Haus aus mit beträchtlicheren Mitteln in Angriff genommen, nach ſeiner praktiſchen und künſtleriſchen Seite hin zum Bedeutendſten, was die letzten Jahre der Wiener Kunſtthätigkeit uns errungen haben. Wieder begegnen wir hier dem Meiſter Hanſen und ſeiner gräciſirenden Renaiſſance, die er ſo vortrefflich den vorhandenen Mitteln und Zwecken anzueignen weiß, ohne ſich je wiederholen zu müſſen. Mit jedem neuen Werke ſchafft dieſer Künſtler neue Typen voll Schönheit, voll überzeugender, durchſchlagender Kraft. Seit Jahren wurden die großen Koncerte in dem einzig dazu geeigneten kaiſ. Redoutenſaal abgehalten; der Saal im alten Muſikvereinsgebäude war für die Rieſenfrequenz viel zu klein, ſeit Jahren iſt das Konſervatorium für Muſik in höchſt ungeeigneten Miethlokalen untergebracht geweſen. Als daher die Geſellſchaft der Muſikfreunde den Entſchluß faßte, allen daraus erwachſenden Nachtheilen durch den Bau eines geeigneten Vereinshauſes ein definitives Ende zu machen, fanden ſich bei der bekannten Begeiſterung der Wiener für ihre Kunſtdomäne bald beträchtliche Mittel, um ein der muſikaliſchen Muſe würdiges Werk begründen zu können. Durch Sammlungen, Koncerte, Lotterien, wurden beträchtliche Summen zuſammengebracht, Mäcene halfen mit Kapitalien unter billigen Zinſen nach, und der herrliche Muſiktempel*) konnte endlich zu Anfang dieſes Jahres nach geſchehener feierlicher Schlußſteinlegung durch S. M. den Kaiſer ſeiner Beſtimmung gänzlich übergeben werden, nachdem ſchon viel früher ein Theil des Gebäudes für die Zwecke des Konſervatoriums hergerichtet war. Das war ein Jubel in der Wiener Muſikwelt, als endlich der große Saal von den Weihechören erklang und alle Töne voll und rein ohne gefürchteten Wiederhall zum Herzen drangen, aber nicht geringer war er in den Kreiſen der bauenden Welt, die in dem entzückend ſchönen Schmucke der Säle und Hallen ein Stück antiker Herrlichkeit fanden, blühende, lebendige, plaſtiſche, klaſſiſche Muſik für das Auge — und allgemeine Trauer herrſchte, als die ganze Pracht nach kaum ſechs Tagen, durch den Rauch und Ruß vom Brande der Garderobe geſchwärzt, verſchwunden und die Wiederherſtellung der Säle und Hallen die Benutzung und den Genuß derſelben unterbrach. — Der Schaden iſt ſchon lange ausgeglichen, und glänzender als zuvor iſt das Werk aus dem Feuer erſtanden. Das Gebäude iſt bis auf die Figuren der Giebelfelder vollendet, die, ein eignes Verhängniß, ſchon einmal vollendet, an ihrer Erzeugungsſtätte durch den Brand des Etabliſſements von Grund aus zerſtört wurden.

Unſer Holzſchnitt zeigt nur die Konturen der Hauptfaçade, den Reiz der Farben und Vergoldung muß ſich der Leſer dazu denken; das ebenerdige Stockwerk als Unterbau iſt ſammt Mezzanin in rauhem Quaderputz (Wetterſtuck) in äußerſt gelungener Färbung hergeſtellt. Im Hauptſtockwerk ſind die Formſachen in gelblich grauer Sandſtein-Farbe geputzt, die Mauerflächen in warm rothem Grunde,

*) Förſter's Bauzeitung, Jahrgang 1870. Den einen der dort beigegebenen Stiche haben wir mit freundlicher Bewilligung der Redaktion unſerem Holzſchnitte zu Grunde gelegt.

Digitized by Google

der Kapitälfries des Mittelaufbaues ist vergoldet, der Grund von dem die Giebelfiguren sich abheben, soll gleichfalls vergoldet werden. Die ursprünglich offen gedachte Logia der Façade sollte durch ihre prachtvolle Dekoration die Façadenwirkung erhöhen, wirkt aber auch in ihrer jetzigen Gestalt, wo sie aus Zweckmäßigkeitsgründen verglast ist, durch den Figurenschmuck und die durchscheinende Malerei. Die Seitenfaçaden sind durch Wandpilaster gegliedert. Das von früheren Meistern versuchte System des Einbauens zwischen massige Pfeiler ist hier mit Feinheit und Geschick durchgeführt, der ebenerdige Stock sammt dem Mezzanin präsentirt sich als einheitlicher wohlgegliederter Unterbau, auf dem das Hauptstockwerk mit Pilastern, großen Fenstern mit Giebelverdachungen, darüber noch kleinen Mezzaninfenstern sich erhebt und durch Gesimsgebälk und eine Balustradenattika mit dekorativen Postamentfiguren abschließt. Die Seitenfaçade zerfällt durch dieses zweimalige Zusammenfassen von Ganz- und Halbstock zu je einem einzigen Architekturtheil, obwohl sie in der Wirklichkeit drei Stockwerke enthält, in einen großen, ebenerdigen und ersten Stock und fügt sich in dieser Weise harmonisch in den Rahmen der Hauptfaçade, die einschließlich der hohen Saalfenstergalerie nur ein hohes ebenerdiges Geschoß mit den Vestibülarkaden, einen Hauptstock in der Form einer Loggia und das erwähnte Stockwerk der Saalfenstergalerie zeigt. Als Hintergrund der Seitentrakte hebt sich die letztere in der ganzen Länge des Saalbaues als ein viertes Stockwerk hoch über dieselben, die Architektur des Aufbaues der Hauptfront, die Bogenfensterreihen, Pilaster und die prächtige Farbenstimmung auch an den langen Seitenfronten fortsetzend. Von reizender Zeichnung und Erfindung sind die Eck- und Giebelakroterien des Saalaufbaues mit den von ihnen abgeschlossenen Stirn- und Firstgiebelreihen. Erfreut wird das Auge durch die klassische Ruhe des gelungenen Werkes, denn mitten im wüsten modernen Welttreiben tritt ihm die keusche Erscheinung antiker reiner Gestaltung befreiend entgegen.

Das Innere des Musikvereinsgebäudes enthält hauptsächlich drei wichtige Räume, in denen sich die künstlerische Aufgabe konzentrirte, und außerdem alle jene Gelasse, welche das Konservatorium für Musik, die Nebenbestimmung des großen Saals als Gesellschafts- und Ballsaal und andere Bedingungen ergaben. Diese drei Räume sind der große und der kleine Konzertsaal und die mächtige, lang gestreckte Stiegenhalle, deren Farbenpracht und Goldschimmer sowohl bei Tages- als Abendbeleuchtung von überraschender Wirkung ist. Zwei breite Prachttreppen rechts und links vom Eingangsvestibüle führen in das Atrium des großen Saals, welches, um mehrere Stufen höher als der Saal, einen überraschenden Ueberblick desselben bietet. Der große Saal ist ein mächtiges Oblongum mit horizontaler Felderdecke, ringsum mit einem Logeneinbau, dessen Architrave an beiden Langseiten auf Hermen, an der Seite des Atriums auf prächtigen ionischen Säulen ruhen, während gegenüber ein vortrefflicher, reich geschmückter Orgelbau auf der Orchesterseite die Architektur des Saals und der Logen organisch verbindet und das Schaustück desselben bildet, alles übergossen von reinster Farbenharmonie und strahlend im Glanze des Goldes, dazu der Schmuck der Wandarchitektur durch Kolossalbüsten berühmter Tonkünstler und die Decke durch die vortrefflichen Deckengemälde Eisenmenger's geziert. Von einem beinahe noch feineren Gehalte ist der kleine Konzertsaal, parallel mit dem großen im linken Seitentrakte gelegen, durch einen Korridor und eine Reihe von Gemächern vom Hauptsaal getrennt. Der kleine Saal bildet gleichfalls ein Oblongum, das, an den beiden Schmalseiten durch säulengetragene Galerien abgeschlossen, an den Langseiten mit Balkonen auf einer Konsolenreihe versehen ist. Die Decke dieses Saals enthält, nach Art der Hypäthraltempel ein wohl verglastes satteldachförmiges Oberlicht und eine leichte Kassettirung, vorherrschend weiß mit Gold; die oberen Galerien der Schmalseiten werden durch ähnliche vergoldete Hermen gestützt wie die der Logen des großen Saals, darunter ionische Säulen von rothem Stein mit Goldkapitäl. Der untere Wandgrund zeigt die Imitation des verde antico, mit welchem die rothen Wandpilaster und die dunkeln Feldergründe vortrefflich zusammenstimmen. Im großen Saal sind umgekehrt die Säulen grün und der untere Wandgrund roth, während der Wandgrund über den Logengalerien durchaus in giallo antico mit dunklen Einfassungen der plastischen Wandtheile und reicher farbiger und goldener Ornamentation aller Gliederungen durchgeführt ist. Der Farbenreiz beider Säle erhöht sich noch durch die glänzende Beleuchtung, für welche in reichstem Maße und in raffinirtester Weise gesorgt ist. Wien besitzt jetzt durch diesen Prachtsaalbau und den Zuschauerraum

Digitized by Google

des Opernhauses zwei der musikalischen Muse geweihte Räume, wie sie würdiger und schöner an keinem Orte der Welt wieder gefunden werden können. Daß solche der Pflege der Kunst gewidmeten Werke, so munifizent ausgestattet, durch Privatmittel geschaffen wurden, gereicht den Stiftern und allen, die sich dabei betheiligten, zu hoher Ehre. Das Interesse, mit welchem die Intelligenz der Bevölkerung und insbesondere alle Fach- und Kunstgenossen diese Vereinshäuser vom Beginne bis zur Vollendung begleiten, ist ein Beweis für das richtige Verständniß dieser bedeutungsvollen Errungenschaften. — Ein weiteres, hauptsächlich für gesellige Zwecke errichtetes Klubhaus ist das Adelscasino am Kolowratring von Romano, durch seine prachtvolle Façade und die großen Dimensionen seiner Stockwerke und architektonischen Details auffallend und vortheilhaft sich auszeichnend. Daß hiezu Geld vorhanden war, darf wohl nicht wundern. — Dagegen sind zwei andere Vereinshäuser, deren Pläne vor Kurzem auf dem Konkurswege gewonnen wurden und deren Bau soeben in Angriff genommen wird, abermals ein Beweis für das Interesse, welches man dem öffentlichen Wirken wissenschaftlicher Vereinsbestrebungen entgegenbringt. Der niederösterreichische Gewerbeverein und der österreichische Ingenieur- und Architektenverein, der erstere mit einem kleinen Vermögen, der letztere gerade seine Schulden tilgend, faßten kühn den Entschluß, noch bevor die letzten Stadterweiterungsgründe veräußert wurden, sich einen Baugrund auf billige Art zu erwerben und darauf ein Vereinshaus zu bauen, das zusammen beiläufig eine halbe Million kosten wird. Man sammelte ein halbes Jahr, (die Sache ward gut und geschäftsmäßig angepackt) und hat jetzt das Baukapital zu $^2/_3$ Theilen geschenkt und zu einem Drittheil zu mäßigen Zinsen zugesichert. Beide Vereine sind im Laufe eines Jahres zu ansehnlichen Hauseigenthümern geworden. Die Entwürfe für beide Vereinshäuser, die an der Lastenstraße in der Nähe der künftigen Kunstakademie liegen werden, werden dieser Tage in der Ingenieur- und Archit.-Vereins-Zeitschrift veröffentlicht werden. — Dieses glänzende Resultat der Opferwilligkeit einzelner Industrieller und der Gesellschaften ist um so höher anzuschlagen, als ebenfalls, durch den österr. Ingenieur- und Architektenverein angeregt, dem Erbauer der Semmeringbahn, Baron v. Ghega, vor Kurzem ein Monument durch freiwillige Beiträge von Privaten und Eisenbahngesellschaften gebaut werden konnte, dessen Bedeutung durch eine große, aus den Ueberschüssen der Sammlung gemachte Reisestiftung für Studirende des Wiener Polytechnikums erfreulich erhöht wird. Die überaus zahlreiche und namhafte Betheiligung an solchen für Vereinszwecke eingeleiteten Sammlungen beweist die warme und freudige Opferwilligkeit der betreffenden Kreise, wenn es Zwecken gilt, die den wichtigen geistigen Interessen unserer Zeit dienen sollen. — Endlich ist als Abschluß der Reihe wichtiger Privatbauten, die einen vermittelnden Uebergang zu öffentlichen Bauwerken bilden, des Umbaues und Neubaues eines kolossalen Hotels auf den Stadterweiterungsgründen zu gedenken, das einer Aktiengesellschaft gehört, die es sich zur Aufgabe macht, neben einer respektabeln Dividende auch die Zwecke der Kunst durch den Bau eines prachtvollen Speise- und Gesellschaftssaales zu fördern. Dieser Saalbau, ein Prachtstück ersten Ranges, strotzend von Gold und kostbaren Materialien, ist von dem Architekten des Aktienhotels, Karl Tietz entworfen und durch herrliche Wand- und Deckengemälde Eisenmenger's, Bitterlich's u. A. geschmückt. Alle Erfahrungen und Erfindungen auf dem Gebiete des Hotelbaues sind in dem kolossalen Etablissement vertreten, dessen ökonomische Dispositionen und mechanische Einrichtungen für den Personen- und Bagagetransport in die Stockwerke besonders sehenswerth sind.

Mit den Stadterweiterungsplänen wurden gleichzeitig verschiedene Vorschläge in Verbindung gebracht, welche die schwierige innere Kommunikation der Altstadt, eine wahre Kalamität für den riesigen betäubenden Verkehr, bequemer zu machen bezweckten. Hierdurch waren auch in der innern Stadt auf den kostbarsten Baugründen in der Nähe des Stephansplatzes und Grabens wichtige Neu- und Umbauten nothwendig geworden. Der Preis von 2100 fl. für je 1 Quadratklafter Baugrund giebt einen Maßstab des Werthes dieser Plätze. Die Erweiterung der Verbindung zwischen Graben und Stephansplatz gab hauptsächlich den Architekten des Opernhauses Gelegenheit, durch den Bau des Haas'schen Waarenhauses, eines Monumentalbaues in Bezug auf Material und Konstruktion, ihre geläuterte Auffassung künstlerisch durchzuführender Nutzbauten an den Tag zu legen. Sie entledigten sich dieser Aufgabe nach ihrer praktischen Seite hin in meisterhafter Weise, die künstlerische Leistung, so imposant die Portalparthie, so zierlich und so genial gezeichnet das gesammte Detail

Digitized by Google

auch ist, krankt an demselben Fehler, an welchem das Opernhaus und das Palais Larisch leiden: die Massenvertheilung und Gruppirung befriedigt nicht, die Kontraste sind zu hart, oft nicht gelöst, nicht organisch motivirt. Man sieht die Absicht, mächtig wirken zu wollen, der Eindruck des Ganzen ist mehr überraschend als erfreuend und befriedigend. In geringerem Grade fällt dies bei dem Nachbargebäude des Waarenhauses gegen den Graben hin auf, das von einem der tüchtigsten Schüler Van der Nülls, Hasenauer, erbaut mit einem fabelhaften Aufwand von kostbarem Material und einer ausgezeichnet studirten Einrichtung einen Reichthum von Architekturformen verbindet, der sogar in Wien Erstaunen erregen mußte. Blaugrauer Flammenmarmor für Säulenstämme, Carrara für Basen, Kapitäle und Figuren, Salzburger, rother, grauer, gelber Marmor für die Wandarchitektur, Kalk- und Sandsteine aus der Umgegend und vom Karst in der sorgfältigsten Bearbeitung für die Konstruktionsmassen, Broncearbeiten und Vergoldung für die Ausstattung und Dekorationen, endlich wohl auch noch Terrakotten und Cementgußsachen für Gesimsornamente sind außen und innen, besonders auch in dem als gedeckter Bazar ausgebildeten Lichthofe und auf der rückwärtigen Front des Gebäudes auf's reichste vertreten. Das Ganze ist ein glänzendes Beispiel modern französischer Louvrerenaissance mit einzelnen originellen, vortrefflichen Parthien; die Hauptfaçade aber in der Massen- und Farbenwirkung unruhig, mehr überraschend als befriedigend.

Bei so vielfachen und schwierigen Aufgaben ist die Frage nach den geistigen und materiellen Kräften zur Bewältigung der Arbeitslast gerechtfertigt. Die Antwort darauf lautet: es hat nie, weder an den einen noch den andern gefehlt; je mehr Arbeit zu bewältigen ist, desto mehr Kräfte wachsen zu, je größer die Arbeitstheilung, desto massenhafter, desto leichter die Produktion. — Nicht leicht verirrt sich ein Zinshausarchitekt in eine Aufgabe des Monumentalbaues, und nur in Ausnahmefällen werden Architekten ersten Ranges sich mit Aufgaben des Zinshausbaues befassen. Die geistige Bauarbeit hat sich allmälig mehr oder weniger getheilt, es haben sich für die wichtigeren Branchen Spezialitäten ausgebildet, die in ihrem Genre Ausgezeichnetes zu leisten im Stande sind. Auch nach den Kunstrichtungen spezialisirt man sich; die beiden akademischen Meisterschulen, die der Renaissance durch Hansen, die des Mittelalters, speziell der Gothik, durch Schmidt vertreten, verstehen sich von selbst, ebenso die Ferstel's, des bisherigen Fachschulvorstandes der Bauschule am Polytechnikum, dessen neue Werke immer mehr auf die reine römische Renaissance hinweisen. Die Jüngeren nüanciren sich theils nach der einen oder andern Richtung, oder nach individuellen Neigungen. Die älteren, der Schule fernstehenden Praktiker, oft sehr tüchtige Kräfte, sind mit den Führern und der Jugend doch durch das Band der Fachvereine in so engem Kontakte, daß, so mannigfaltig auch die einzelnen Leistungen sind, doch durch alles ein gemeinsamer, nicht in kleinlichen Aeußerlichkeiten erkenntlicher, sondern durch die allgemeine Tüchtigkeit charakterisirter Zug durchgeht, ein Produkt des wechselseitigen Einflusses, den das gemeinsame Fach bedingt. Nichts ist mannigfaltiger als die einzelnen Privatbauwerke Wiens, nichts wird verschiedener sein als die zum Theil vollendeten, zum Theil in Angriff genommenen, zum Theil erst projektirten öffentlichen und Monumentalbauten. Diese Mannigfaltigkeit ist der Beweis für die herrschende individuelle künstlerische Freiheit. Die Uniformität der neuen Straßen in Paris ist langweilig und erschlaffend, die Mannigfaltigkeit in den Straßen von Wien ist anregend, unterhaltend, reizend, ein dauernder Gewinn für die Wiener Architekturschule! Die Präponderanz einer Persönlichkeit erdrückt die Freiheit des Schaffens; in der Zeit der ausschließlichen Herrschaft der akademischen Architekturschule Van der Null's erhielt das ganze Bauwesen ihren Stempel aufgeprägt, die Uniformität und die Langweile war besiegelt. — Niemand ist jetzt noch bestrebt, etwas ganz Nagelneues machen zu wollen, einen neuen Stil zu erfinden nach Art der Maximilianstraße, einen Arsenalstil, nur neue Formen für bekannte Zwecke — nicht anerkannt schöne. Diese allgemeine, wesentlich negative Erkenntniß dankt man nächst dem Wirken der Einzelnen auch jenem der Fachvereine und dem dadurch immer mehr Boden gewinnenden Ausstellungswesen, das, vom Reklameschwindel abgesehen, vortreffliche Früchte trägt. Insbesondere ist es der österr. Ingenieur- und Architekten-Verein, dessen Bedeutung für das Bauwesen nicht blos durch die numerische Stärke des Vereins, sondern hauptsächlich durch dessen maßvolle sachgemäße Besprechung der Tagesfragen in den wissenschaftlichen Komités und Vorträgen immer mehr zur Geltung kommt. Beweise dafür sind die Erfolge, welche der Verein vielfach durch seine von den Behörden und Privaten ver-

Digitized by Google

langten Gutachten erzielt, Beweiſe für ſein Streben und Wirken unter anderm die lebendige Parteinahme in der Muſeumsangelegenheit, ſeine berathende Theilnahme an der Baugeſetzgebung, der Donaubrückenfrage, die Kreirung der Ehegaſtiftung, ein materieller Beweis ſeiner Bedeutung der Bau ſeines Vereinshauſes. So reichlich blüht ein Baum nur in beſonders geſegneten fruchtbaren Jahren und in einem ausgezeichnet guten Boden. Daß dieſer in reichem Maße vorhanden iſt, zeigt das rührige Treiben auf dem beſchränkten Gebiete der Privatarchitektur, deſſen Reſultate eine dauernde Errungenſchaft für die jetzige und künftige Kunſtlehre bilden, zeigen die wenigen jetzt vollendeten öffentlichen Bauten, deren Beſprechung den maßgebenden Einfluß derſelben nachweiſen wird. Zu welchen Hoffnungen werden uns erſt die Reſultate berechtigen, welche uns die nächſte Zukunft durch die großen Monumentalbauten, die Muſeen, Parlamentshäuſer, die Univerſität, das Rathhaus und den Neubau der Kaiſerburg bringen wird! Welche Thätigkeit wird ſich entfalten, wenn die neuen Eiſenbahnen in Betrieb kommen, die Donau regulirt ſein wird! Welcher Nutz- und Kunſtwerth wird uns durch die Hochquellenleitung zuſtrömen!

W. Doderer.

Die neueſten Leiſtungen des Farbendrucks.

Da der Farbendruck in unſerer Zeit eine ſo hervorragende Rolle zu ſpielen beginnt, dürfte es den Leſern nicht unwillkommen ſein, in einer Ueberſicht den Beſtrebungen und Leiſtungen dieſes jüngſten Zweiges der vervielfältigenden Künſte zu begegnen. Deutſchland, England, Frankreich und Amerika wetteifern in der Fortbildung und Benutzung deſſelben, große Unternehmungen wurden zu dieſem Behufe gegründet, hervorragende Künſtler dafür gewonnen und von der Nachbildung der edelſten Kunſtwerke bis zur Herſtellung der einfachſten, gewerblichen Formen und Muſter nach allen Richtungen hin eine ebenſo intenſive als erfolgreiche Thätigkeit entwickelt.

Betrachten wir zunächſt Berlin, die Wiege des Oelfarbendruckes, ſo ſehen wir das ſchon ſeit Jahren thätige Atelier von Storch und Kramer in ſtets ſteigender Produktion begriffen; allein wenn wir auch dem Fortſchritte, welcher daſelbſt in Bezug auf die Technik erreicht wurde, die gebührende Anerkennung nicht verſagen wollen, ſo läßt ſich andererſeits doch nicht verkennen, daß die künſtleriſche Seite, das wahrhaft freie Verſtändniß der nachzubildenden Originalwerke, ſowie die ſcharfe Charakteriſtik der einzelnen Objekte ſehr vieles zu wünſchen übrig läßt. Was durch außerordentlich fleißige Ausführung, ſowie durch die Verwendung einer großen Zahl von Farbenſteinen in Bezug auf Zartheit der Details und Weichheit der Töne gewonnen wird, geht durch eine gewiſſe Kleinlichkeit der Zeichnung, welche jede Eigenart des Originals verwiſcht, wieder verloren; allein ungeachtet dieſer Mängel, welche eine ſo hervorragende und ſtrebſame Anſtalt wohl zu beſeitigen wiſſen wird, müſſen die Leiſtungen derſelben, ſpeziell die Landſchaften aus der Schweiz und Italien, ſowie die figurenreichen Genrebilder aus dem italieniſchen Volksleben als in hohem Grade verdienſtlich und beachtenswerth bezeichnet werden.

Einige Arbeiten des erſt vor Kurzem entſtandenen Ateliers von Otto Troitſche zeichnen ſich durch ungemein feſten, klaren Farbenſatz, verbunden mit ebenſo entſchiedener wie korrekter Zeichnung ſehr vortheilhaft aus und laſſen die vorwiegende Anwendung von Tuſche, Pinſel und Meſſer, dieſer Werkzeuge vorgeſchrittenſter lith. Technik, erkennen. Zwei große Blätter nach Gemälden von Renzel geben die Vorzüge dieſes fein empfindenden Künſtlers auf das Vollkommenſte wieder; einige Schweizerlandſchaften nach Teichel übertreiben jedoch beinahe die oben angedeuteten Vorzüge und ſtreifen dadurch hart an eine dekorative, rein äußerliche Wirkung.

Digitized by Google

Vortrefflich in jeder Beziehung ſind die aus Steinbock's lith. Anſtalt hervorgegangenen Aquarell-Imitationen nach Hildebrandt's berühmten Studien; minder fein, aber ſehr wirkungsreich einige große Bilder nach Plockhorſt, von denen eines, eine Winzerin, Trauben in einem Korbe auf dem Kopfe tragend, die weiteſte Verbreitung fand.

Gerold's Specialgeſchäft beſchäftigt ſich faſt ausſchließlich mit Oelgemälde-Imitationen, in welcher Richtung ſehr Vorzügliches geleiſtet wird. Eine Reihenfolge großer Oelgemäldekopien, welche aus demſelben hervorgegangen ſind, darunter Blätter nach Meyerheim, Engelhardt u. A. leiſten in Bezug auf Farbe und Wirkung das Aeußerſte. Auf Leinwand aufgezogen, erſetzen ſie wirklich in jeder nur irgend erreichbaren Weiſe die Originalbilder. — Die Arzbach'ſche Druckerei bemüht ſich, vorzügliche ältere Gemälde des Berliner Muſeums herauszugeben und hat in dieſer Richtung auch ſchon einiges Anerkennenswerthe geleiſtet. Die Anſtalten von Winkelmann und Söhne (H. Porſch) und W. Loeillot veröffentlichen ſoeben das Prachtwerk von Köhler, die „polychromen Meiſterwerke Italiens". Was Richtigkeit der Perſpektive und Architektur, Klarheit der Farbe und des Tones, ſowie Solidität des Druckes betrifft, müſſen dieſe Blätter unbedingt zu dem Beſten gezählt werden, was in dieſem Gebiete bisher geleiſtet wurde.

Im Großen und Ganzen zeigt Berlin das entſchiedenſte Streben, die Chromolithographie zu einer vollſtändigen Imitation des Originales zu erheben und auf dieſe Weiſe die vorzüglichſten Kunſtwerke gewiſſermaßen zu demokratiſiren. Allein auch den Bedürfniſſen des Buchhandels wird Rechnung getragen und die Zwecke der Induſtrie ſorgfältig im Auge behalten. Dieſe ernſte Thätigkeit blieb denn auch nicht ohne Erfolg; bereits hat ſich ein ſehr lebhafter Export dieſer Kunſterzeugniſſe herangebildet, und eigene Vereine, ſpeziell zur Pflege des Farbendruckes gegründet, haben in kurzer Zeit eine außerordentliche Theilnahme und Verbreitung gefunden.

In Wien datirt die künſtleriſche Bewegung auf dem Gebiete des Farbendruckes erſt vom Ende der fünfziger Jahre, und zwar war es die Staatsdruckerei, welche zuerſt in einem größeren Werke Grefe's Aquarellſtudien nach mittelalterlichen Baudenkmalen Niederöſterreichs zu imitiren verſuchte, und dieß im Ganzen befriedigend, bei einzelnen Blättern ſogar in hohem Grade erreichte.

Hierauf nahm ſich die neubegründete lith. Anſtalt von Reiffenſtein ſehr ernſtlich dieſes Kunſtzweiges an und begründete zu ſeiner Ausbildung in Verbindung mit Grefe ein eigenes Aquarellalbum, dem ſich bald eine ganze Reihe weiterer Unternehmungen anſchloſſen.

Dann traten auch die Verlagshandlungen von Hölzel und Paterno mit eigenen für den Farbendruck berechneten Druckereien hervor, denen ſich noch Hartinger, Köcke, Fein, Katzianer und Andere anreihten.

In künſtleriſcher Beziehung war man indeſſen allmählich von der Aquarell-Nachahmung zur Oelgemälde-Imitation vorgeſchritten; Künſtler wie Schamms, Baronne, Pittner, Seelos, Grefe u. ſ. w. arbeiteten mit raſtloſem Eifer und gründlichen Studien an ihrer künſtleriſchen und techniſchen Ausbildung; Letzterer errichtete zu dieſem Behufe ſogar ein eigenes Atelier, das eine ſorgfältige Organiſation erhielt, und erreichte es denn auch binnen wenigen Jahren, daß der Wiener Farbendruck unmittelbar neben den engliſchen geſtellt werden und auf dem Weltmarkt mit Erfolg konkurriren konnte.

Aus der überreichen Produktion, welche ſich in Wien innerhalb der letzten vier Jahre entwickelte, erwähnen wir nur das Bezeichnendſte.

Bei Reiffenſtein erſchien: ein botaniſches Prachtwerk in 40 Blättern über die Aroideen im Auftrage des Kaiſers Max, lith. von Grefe, Bauer, und Strohmaier, dann ein Album von beinahe hundert Aquarellen nach den Aufnahmen des Erzherzogs Ludwig Salvator, von Baronne u. A. lith., darunter einzelne Blätter von großer Vollendung, endlich eine ganze Reihe voll Oelgemälde-Imitationen nach Gude, Renzel, Selleny, Ruß u. A., zumeiſt für den Export nach Amerika beſtimmt und im Ganzen von ſolider Durchführung, hie und da jedoch eine gewiſſe Knappheit in der Anzahl der verwendeten Farbenſteine empfinden laſſend.

Hölzel und Paterno verlegen meiſt Nachbildungen von Oelgemälden, gleichfalls vorwiegend für den amerikaniſchen Markt berechnet, einige Bilder nach Gauermann, lith. von Weeber, Schamms und Maraſtoni, ſind mit großer Sorgfalt ausgeführt, und finden eine weite Verbreitung.

Ein neuentſtandenes Spezialgeſchäft für Farbendruck von S. Czeiger trifft dem Vernehmen nach eben Vorbereitungen zur Herausgabe großer ganz vollendeter Nachbildungen von bedeutenden Meiſterwerken moderner Künſtler; nach dem Programm ſoll dabei das Aeußerſte angeſtrebt werden. Im Intereſſe der Kunſt wäre die Realiſirung dieſes Planes jedenfalls wünſchenswerth.

Greſe's Atelier, welches auch bei dieſem Projekte betheiligt iſt, veröffentlichte indeſſen die erſten 40 Blätter eines großen, von Komloſy herausgegebenen Werkes über ſämmtliche Roſenarten, eine Anzahl Aquarellſtudien vom Nil, einem größeren Werke über Aegypten angehörig, dann 10 Blätter des Albums der deutſchen Alpen, an Ausführung und Naturwahrheit wohl das Schönſte, was über dieſelben bisher erſchienen iſt, endlich eine große Zahl Nachbildungen von Gemälden von L. Müller, Renzel, Geſellſchap, Ranftl, Noerr u. ſ. w. — Gedruckt ſind dieſe Arbeiten vorwiegend bei Reiffenſtein, dann in der Staatsdruckerei, bei Köcke und Fein, und verdienen auch in dieſer Beziehung alle Anerkennung.

Allein ungeachtet des lebhaften Aufſchwunges, von welchem alle dieſe zahlreichen und größtentheils trefflichen Arbeiten Zeugniß geben, bleibt für Wien nach zwei Richtungen hin noch ſehr vieles zu thun übrig. Zunächſt kommt es dem Beobachter höchſt befremdlich vor, daß die großen Schätze des Belvedere, ſo wie der verſchiedenen Privatgalerien in dieſer Beziehung noch ganz und gar unbeachtet geblieben ſind; begreift man denn gar nicht, daß wahrhaft künſtleriſch durchgeführte Imitationen nach den herrlichen Werken eines Rubens, Rembrandt, van Dyck, Tizian, Dürer, an denen dieſe Sammlungen ſo reich ſind, in kurzer Zeit den außerordentlichſten Erfolg haben und den Weltmarkt erringen würden?

Ebenſo auffallend iſt die ungenügende Verwendung, welche der Farbendruck in Wien für induſtrielle Zwecke findet. Da hat z. B. das Muſeum für Kunſt und Induſtrie eine Menge der prachtvollſten Muſter und Originalien aufgehäuft und der öſterreichiſchen Induſtrie damit gewiß einen ſehr wichtigen Dienſt geleiſtet. Allein wahrhaft praktiſch verwerthen könnte der Gewerbsmann und Fabrikant all dieſe Dinge erſt dann, wenn er ſie in Geſtalt von getreuen, — und zwar in Form und und Farbe getreuen — Nachbildungen fortwährend zur Hand haben könnte; das kann nur der Farbendruck — wenn zweckmäßig angewendet — ermöglichen.

München, das einſt in den Ateliers von Piloty sen. und Hanfſtängl ſo Ausgezeichnetes leiſtete, daß es lange Zeit den erſten Platz unmittelbar neben Paris behauptete, ſcheint ſich für den Farbendruck in ungleich geringerem Maße zu intereſſiren; es ſind wohl einige vorzügliche Blätter daſelbſt erſchienen, jedoch nur ſporadiſch, ohne zuſammenhängendes Streben, ohne die Merkmale einer ſelbſtändigen Schule an ſich zu tragen.

Die eigenthümlichen Kunſtverhältniſſe München's, welche weit mehr die Malerei als die vervielfältigenden Künſte begünſtigen, ſo wie der hieraus reſultirende Mangel an großen lith. Anſtalten erklären dieſe Erſcheinungen wohl zur Genüge.

In kunſttechniſcher Beziehung bemerkt man noch allzuſehr das Feſthalten an den Traditionen der Schwarzlithographie, d. h. man zeichnet die einzelnen Farbenſteine vorzugsweiſe mit der geſpitzten Kreide, womit ſich zwar ein ſehr ſchönes „Korn" erzielen läßt, dem Farbendrucke jedoch mehr der Charakter einer kolorirten Schwarzlithographie, als einer eigentlichen Bilderimitation verliehen wird. Verſchiedene große Blätter nach Tizian, Murillo u. ſ. w. liefern den Beweis dafür. Andererſeits ſind jedoch durchgehends die eigenthümlichen Vorzüge der Münchener Malerſchule bemerkbar: gediegene, verſtändnißvolle Zeichnung, großer Fleiß und ſomit eine ſehr detaillirte ſorgfältige Ausführung.

Außerdem erſcheinen in Deutſchland wohl noch hie und da ganz treffliche Arbeiten, wie z. B. in Leipzig durch die lith. Anſtalt von Bach das Album: „Deutſche Kunſt in Bild und Lied," in Düſſeldorf u. A. ein großes vortreffliches Blatt nach Nordenberg's „Hochzeit in Bleking", in Stuttgart ſchöne Illuſtrationsarbeiten u. ſ. w., aber eine größere einflußreiche Produktion tritt nirgends mehr hervor.

Nächſt Deutſchland iſt es vorzugsweiſe England und zwar faſt ausſchließlich London, wo der künſtleriſche Farbendruck ſelbſtändig auftritt und wahrhaft gediegene Werke ſchafft.

Analog der großen Entwicklung und Pflege der Aquarellmalerei, — für welche in London allein

Digitized by Google

fünf eigene Vereine beſtehen, — tritt auch auf dem Gebiete des Farbendruckes die Imitation von Aquarellen dominirend hervor. Ausgezeichnete Künſtler beſchäftigen ſich ausſchließlich damit und haben dieſen Kunſtzweig auf eine ſolche Stufe der Vollendung gehoben, daß ſelbſt das geübteſte Künſtlerauge oft Mühe hat, die Nachbildung von dem Originale zu unterſcheiden.

Der engliſche Farbendruck genießt den immenſen Vortheil, von einem unermeßlichen Welthandel getragen zu werden.

Amerika und Indien, das Kapland nicht minder als Auſtralien empfinden in ihren wunderbar aufblühenden Kulturſtätten das lebhafteſte Bedürfniß, den errungenen Wohlſtand auch in der Weiſe zu genießen, daß man ſich mit Werken der Kunſt umgiebt; Originalarbeiten von höherem künſtleriſchem Werth ſind jedoch ſehr ſchwer zu erlangen oder kommen außergewöhnlich theuer zu ſtehen, man begnügt ſich alſo faſt durchgehends mit deren Facſimiles durch den Farbendruck, an welchen man zwar ſehr hohe Anforderungen ſtellt, für den man aber auch ſehr hohe Preiſe (meiſt das Doppelte oder Dreifache gegen deutſche Arbeiten) bezahlt.

Durch dieſe Verhältniſſe erklärt ſich die außerordentliche Produktivität Englands an Chromolithographien; die Auflage eines Blattes vertheilt ſich über die ganze civiliſirte Welt, iſt alſo raſch untergebracht und macht neuen Arbeiten Platz; ſie bedingen auch eine außerordentliche Vielſeitigkeit, da ſowohl der Geſchmack als das Bedürfniß ſo ſehr verſchieden ſind, daß von der Imitation einer Raffaeliſchen Studie bis zum Portrait eines Rennpferdes alles Darſtellbare verlangt wird.

Die hohen Preiſe, welche für vorzügliche Arbeiten erzielt werden, haben wieder die gute Folge, daß die Unternehmer Künſtler von ausgezeichneten Fähigkeiten mit der Ausführung betrauen und ihnen dafür eine unbegränzte Anzahl von Farbenſteinen zur Verfügung ſtellen können. Der Drucker iſt in der Lage, die beſten Arbeiter ſo wie die vorzüglichſten Materialien verwenden, den Druck ſelbſt aber mit beinahe künſtleriſcher Sorgfalt ausführen und jede fabriksmäßige Ueberſtürzung vermeiden zu können.

Die große Zahl der disponiblen Farbenſteine gewährt dem Künſtler den Vortheil, ſich zur lith. Ausführung faſt ausſchließlich des Pinſels und der Tuſche bedienen zu können. Dieſe Behandlungsweiſe, an und für ſich die geiſtvollſte, welche in der Lithographie möglich iſt, bringt die ſatteſten Farben, die feinſten Töne und die unmerklichſten Uebergänge hervor.

Es iſt unmöglich, das überreiche Material auch nur annähernd im Detail zu beſprechen, wir müſſen uns darauf beſchränken, die Hauptrichtungen flüchtig anzudeuten. Da treten denn zunächſt die außerordentlich ſorgfältig durchgeführten Nachbildungen berühmter alter Gemälde, als ein Unternehmen hervor, das überall, wo Kultur und Bildung herrſcht, Freunde und Theilnehmer finden wird. Zunächſt folgt dann eine Menge großer landſchaftlicher Anſichten aus der Schweiz, Italien u. ſ. w. von glänzender Farbe und weittragendem Effekt, jedoch gegen die deutſchen Konkurrenzarbeiten zurückſtehend in Bezug auf phyſiognomiſche Treue.

Mehr dem ſpezifiſch engliſchen Geſchmacke entſprechen zahlreiche Thierſtücke und Landſchaften nach modernen engliſchen Meiſtern, z. B. Cooper, Ansdal, Nasmeth u. ſ. w., welche in genauer Wiedergabe des Pinſelzuges, in außerordentlicher Klarheit und Kraft der Farbe und Richtigkeit des Tones nichts mehr zu wünſchen übrig laſſen; eigenthümlich fein und glänzend ſind auch die „Anſichten aus Nord-Wales und Hoch-Schottland" nach Clarke's Aufnahmen, jedoch mit etwas dekorativer Zuthat. — Meiſt ganz vortrefflich ſind die der Rennbahn und dem landwirthſchaftlichen Thierleben entnommenen Darſtellungen, ſowohl in Bezug auf die Richtigkeit und Energie der Zeichnung, als auch auf die Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdruckes.

Was die Verwendung des Farbendruckes für techniſche und induſtrielle Zwecke betrifft, ſo wird England hierin trotz aller Anſtrengungen doch noch von Frankreich übertroffen, welches in dieſer Richtung ganz Außerordentliches leiſtet.

Das geſammte Gebiet der Architektur und Bautechnik nebſt allen damit in Verbindung ſtehenden Kunſtgewerben, die Tapeten- und Webwaarenfabrikation, die Glas- und Porzellaninduſtrie, kurz beinahe alles, was mit der Kunſt in irgend einer, wenn auch noch ſo entfernten Beziehung ſteht, wurde durch Anwendung des Farbendruckes mit ebenſo umfaſſenden wie trefflich ausgeführten Muſterwerken ver-

Digitized by Google

ſehen, ja dieſe Art ſeiner Verwendung iſt in Paris ſo ſtark hervortretend und hat nach jeder Richtung hin eine ſo außerordentliche Bedeutung erlangt, daß ſie die rein künſtleriſche Verwendung desſelben und die daraus reſultirende Produktion erſt in zweiter Linie bemerkbar erſcheinen läßt. Doch ſind auch in dieſer Beziehung ſehr treffliche, durch ſorgſame Ausführung und glänzende Farbenwirkung ausgezeichnete Arbeiten in nicht unbeträchtlicher Anzahl vorhanden. Weit überwiegend iſt darunter die moderne Kunſt vertreten und zwar vorzugsweiſe das Genre und die den Bedürfniſſen der Induſtrie wieder näher verwandte Blumenmalerei. Der Wiedergabe von Bildern alter Meiſter iſt das prachtvoll ausgeſtattete Werk von P. Mantz und Kellerhoven: „Chefs-d'oeuvre de la peinture italienne“ gewidmet. Bei den darin enthaltenen Farbendrucken dürften zum großen Theil ältere Stiche zu Grunde gelegen haben, welche dann durch ſehr ſorgſam ausgeführte Farbenplatten zu einem das Kolorit der Originalgemälde wiedergebenden oder andeutenden Bilde verſchmolzen wurden.

Was die Technik des Druckes betrifft, ſo muß den franzöſiſchen Farbendrucken durchgehends eine ſehr ſorgfältige Behandlung, die Verwendung von guten dauerhaften Farben und genaues Paſſen der einzelnen Farbenſteine nachgerühmt werden.

Einer neuen Pflanzſtätte des Farbendruckes und zwar auf italieniſchem Boden müſſen wir hier noch gedenken: es iſt das Atelier Borzino in Mailand.

Die uns bekannten Leiſtungen desſelben und vorwiegend ein Blatt: der „Abſchied einer Braut von ihrer Mutter,“ nach einem Gemälde von P. Michis, bekunden ein ſehr feines Verſtändniß für Farbe und Zeichnung, verbunden mit einer bedeutenden techniſchen Fertigkeit; auch der Druck iſt vorzüglich.

Zum Schluſſe werfen wir noch einen Blick auf Amerika, wo ſich ſeit einigen Jahren eine wahrhaft außerordentliche Nachfrage nach Oelfarbendrucken entwickelt hat. Alle größeren europäiſchen lith. Anſtalten ſind mehr oder minder beſchäftigt, dieſem Bedürfniſſe nachzukommen und außerdem ſind in Amerika ſelbſt bereits Anſtalten entſtanden, in welchen von Künſtlern und Druckern, die eigens von Europa berufen wurden, ganz vortreffliche Arbeiten und zwar in ungeheuren Auflagen erzeugt werden.

Das in künſtleriſcher Beziehung bedeutendſte Geſchäft dieſer Art iſt das von L. Prang u. Comp. in Boſton, und zwei große Seeſtücke, die daſelbſt in jüngſter Zeit vollendet wurden, gehören unbedingt zu dem Beſten, was auf dem Gebiete der Chromolithographie noch überhaupt geleiſtet wurde. Die düſtere, ſchwer drohende Gewitterluft, die ſturmgepeitſchte See, welche eben ein ſtrandendes Schiff zu verſchlingen droht, wie nicht minder die mit dem Rettungskahn herbeieilenden Uferbewohner ſind mit ſolch' eminenter künſtleriſcher und techniſcher Vollendung dargeſtellt, — der Pinſelzug und die Malleinwand ſo geſchickt nachgeahmt, daß dieſes Blatt — im Goldrahmen — unbedingt den Eindruck eines Originalbildes und zwar eines ſehr guten macht; andere Blätter dieſes Ateliers nach Bricher, Johnſon und Lemmens wurden bereits in einer früheren Nummer dieſes Blattes beſprochen und nach Gebühr gewürdigt.

D. E.

Digitized by Google

Kunſtliteratur.

L'illustration nouvelle par une société de peintres-graveurs à l'eau-forte. **Paris** Cadart et Luce. 2 vols. Fol. 1868—69.

Mit Abbildung.

Vor ſieben Jahren trat in Paris unter dem Namen der „Société des aqua-fortistes“ eine Geſellſchaft von Künſtlern zuſammen, welche ſich zum Ziele ſetzte, die ſeit längerer Zeit vernachläſſigte und durch die Herrſchaft der Maſchine täglich mehr bedrohte Kunſt des Radirens wieder in Aufſchwung zu bringen. Sie veröffentlichten eine Reihe von eigenen Kompoſitionen in Originalradirungen, deren alle Monate fünf erſchienen, ſo daß die fünf Bände, welche von 1863—67 an's Licht getreten ſind, dreihundert ſolche Blätter in großem Folioformat enthalten. An der Spitze der Geſellſchaft ſtand die kunſtliebende Prinzeſſin Mathilde, und unter den Mitgliedern fanden ſich Namen wie Th. Rouſſeau, Corot, Daubigny, Delacroix, E. Jacque, J. Jacquemart u. A., denen auch aus anderen Ländern Gleichgeſinnte, wie Brendel, O. Weber, A. v. Heyden, und zwei gekrönte Mitarbeiter, Dom Fernando von Portugal und „Carolus Rex“ von Schweden, ſich anſchloſſen. Die bedeutendſten Kunſtkritiker Frankreichs, ein Th. Gautier, J. Janin, W. Bürger u. A. liehen dem Unternehmen ihre Unterſtützung, und bereits nach zwei Jahren konnte der Letztgenannte in ſeiner Einleitung zum dritten Bande der Publikation ſagen: „Die Radirung, die ſeit dem achtzehnten Jahrhundert bei uns ſo gut wie zu Grunde gegangen war, iſt wieder ein künſtleriſches Ausdrucksmittel des franzöſiſchen Geiſtes geworden. — Es giebt jetzt in Frankreich eine Schule von Radirern, wie es in England eine berühmte Schule von Aquarellmalern giebt.“ — In ihrer ſchönen, ſoliden Ausſtattung, welche in Druck und Papier die Vorbilder der alten Meiſter mit Glück nachahmt, bilden dieſe geiſtvollen Improviſationen eine der erfreulichſten, für den Kunſtfreund wie für den Forſcher beachtenswertheſten Erſcheinungen des franzöſiſchen Kunſtlebens.

Die zwei Bände der „illustration nouvelle“, welche wir hier zur Anzeige bringen, kündigen ſich ſchon durch ihren Titel als eine Fortſetzung jenes Unternehmens an. Ihr Zweck iſt im Weſentlichen derſelbe, nur die Art der Erſcheinung hat ſich inſofern etwas verändert, als an Stelle der „Société des aqua-fortistes“ ein freierer Verband von Maler-Radirern getreten iſt, welche uns die Früchte der nun glücklich wieder eingebürgerten und virtuos entwickelten Kunſtübung in Form von Skizzen, Reiſeſtudien, Einfällen, dann aber auch in ausgeführten, ſorgſam durchgebildeten Blättern zur Anſchauung bringen. Die Ausſtattung iſt, wenn auch völlig entſprechend, doch weniger glänzend als bei der erſterwähnten Publikation, das Format etwas kleiner, die Zahl der Radirungen auf durchſchnittlich drei bis vier im Monat reducirt, ſo daß die beiden vollendeten Jahrgänge 1868—69 dreiundachtzig Blätter enthalten. Die jüngere Generation tritt in den Vordergrund; außer den franzöſiſchen finden wir auch hier wieder zahlreiche ausländiſche Künſtler, Deutſche, Engländer, Amerikaner, Italiener u. A. vertreten.

Der Mannigfaltigkeit der Darſtellungsweiſe und nationalen Färbung entſpricht der ungemein bunt gewürfelte Inhalt. Es ſind Städtebilder, Landſchaften, Porträts, Genrebilder, Thierſtücke, Stillleben, Wanderſkizzen, Beobachtungen von der Straße, Karikaturen, Modellakte, ja ſelbſt einzelne Kompoſitionen allegoriſcher und mythologiſcher Erfindung, welche in ſteter Abwechſelung an uns vorüberziehen. Die letztgenannten beiden Gattungen bilden die ſchwächſte Seite der Publikation. Wenn man nach ihnen das Maß idealer Geſtaltungskraft in der heutigen Künſtlerſchaft Frankreichs abſchätzen wollte, müßte das Urtheil ſehr ungünſtig für dieſe ausfallen. Das wunderliche Titelblatt von Bracquemond: ein nackter Mann von häßlich naturaliſtiſchen Formen pflanzt am Ufer der wogenden See, in der ein Schiff ſtrandet, die „Fahne der Radirung“ auf, wäre ganz danach angethan, eher abzuſchrecken, als dem Unternehmen Freunde zu gewinnen. Noch abſonderlicher iſt aber der Einfall Feyen-Perrin's, den Blitz zu perſonificiren! Es geſchieht dies in Geſtalt eines nackten

Digitized by Google

Frauenzimmers von ſchmächtiger Körperbildung, welches mit fliegenden Haaren, die Hände wie beim Schwimmen vorwärts ausgeſtreckt, pfeilartig durch die kohlſchwarze Luft dahinſchießt (Bl. 32). Der Gedanke iſt ohne Frage neu, aber die Wirkung unbeſchreiblich komiſch.

Sobald wir aus dieſen höheren Regionen herunterſteigen, wird es uns weit beſſer zu Muthe. Da finden wir einige köſtliche Charakterbilder aus dem Volksleben, wie Eug. Martin's bretoniſchen Bauer, der von Frau und Kind aus der Schenke weggeholt wird (Bl. 9), oder J. Chevrier's Geflügelmarkt in Breſſe (Bl. 52), namentlich aber C. Schlöſſer's Knaben vor und nach dem erſten Rauchen (Bl. 80 und 81). Ein reizendes Figürchen von Meiſſonier'ſcher Feinheit iſt J. Jacquemart's „Vor dem Ball" (Bl. 38). Daran reihen ſich einige intereſſante Porträts, wie das des alten Corot von H. Grenaud (Bl. 30), das Waſhington's zu Pferd von dem bekannten Amerikaner J. L. Brown (Bl. 61) und das des Generals Grant von A. P. Martial. Dieſer Letztere iſt gleichſam der Sonntags-Feuilletoniſt der „illustration nouvelle". Außer den größeren Radirungen, die von ihm herrühren, bietet er uns eine Reihe von kleinen Croquis, mit radirtem handſchriftlichem Text begleitet, meiſtens Pariſer Plaudereien, Briefe an bekannte Perſönlichkeiten aus der dortigen Geſellſchaft, mit Randzeichnungen, Karikaturen, zeitgemäßen Emblemen, z. B. Rochefort's „Laterne", und beſonders allerliebſten kleinen und größeren Anſichten von Paris.

Damit ſind wir bei dem Glanzpunkte der Publikation angelangt, nämlich bei den Städtebildern und Landſchaften. Hier entfaltet der Geiſt der modernen franzöſiſchen Kunſt zwei ſeiner beſten Eigenſchaften: die treue Sorgfalt in der Wiedergabe der äußeren Erſcheinungswelt und die friſche und lebendige Naturempfindung. Nichts Feſſelnderes giebt es in ſeiner Art, als dieſe Anſichten des in der Zerſtörung begriffenen Paris von A. Taiée (Bl. 5 und 15), die alten Schlöſſer und Paläſte von Saffrey (Bl. 64 und 75), oder die Kirche St. Etienne zu Fécamp von V. Hamel. Aber noch geiſtvoller und inniger, mehr noch dem Herzensleben der Kunſt entquollen ſind die ſchönen landſchaftlichen Radirungen eines Appian (Bl. 6), Gaucherel (Bl. 12), Desbroſſes (Bl. 13), M. Lalanne (Bl. 19), Dannequin (Bl. 24 und 44) und Martial nach Skizzen von Th. Rouſſeau (Bl. 3). Das Blatt, welches uns die verdienſtvollen Gründer der Unternehmung, die HH. Cadart und Luce, mit freundlicher Bereitwilligkeit zur Veröffentlichung überlaſſen haben, verbindet Landſchaft und Architektur in ungemein reizvoller Weiſe. Es veranſchaulicht uns in dem „Château de Montmort" (Marne-Departement) eines jener zahlreichen Schlöſſer aus der Zeit der franzöſiſchen Frührenaiſſance, in welchen, umgeben von dem Zauber ſtiller Waldesnatur, heitere Feſtluſt und kühne, trotzige Ritterlichkeit einen ſo wunderbaren architektoniſchen Verein geſchloſſen haben. Der Urheber der Radirung, Graf H. de Gourcy, war auch ſchon bei der erſten Publikation der „Société des aqua-fortistes" betheiligt, für welche er eine prächtige Anſicht des Schloſſes von Neuvic lieferte; die „illustration nouvelle" bietet von ihm ferner eine Anſicht des Hafens von Gallipoli (Bl. 46), welche ebenfalls durch ſcharfe Charakteriſtik und feine Naturempfindung ausgezeichnet iſt.

Von einem dritten Jahrgange der „illustration nouvelle" iſt uns bisher nichts zu Geſicht gekommen. Wir hoffen, daraus nicht den Schluß ziehen zu müſſen, daß das ſchöne und mit ſo regem Eifer begonnene Werk ſchon wieder unterbrochen iſt. Jedenfalls möge daſſelbe, wie für die Belgier, welche kürzlich einen ähnlichen Radirverein gebildet haben, ſo auch für unſere deutſchen Künſtler ein Sporn zu gleichen Anſtrengungen ſein, die Kunſt des Radirens zu pflegen und zu fördern! Nichts iſt mehr geeignet als ſie, die Natur in ihren geheimſten Aeußerungen wiederzugeben und den unmittelbarſten Inſpirationen des Genius Ausdruck und Dauer zu verleihen.

C. v. L.

Verantwortlicher Redakteur: Ernſt Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Ergänzung der Venus von Melos.

Von A. Wittig.

Mit Abbildungen.

Zur Ergänzung der berühmten Venus von Melos im Louvre wurden bekanntlich seit ihrer Auffindung (i. J. 1820) von wissenschaftlicher Seite verschiedene Vorschläge gemacht, von denen jedoch keiner sich eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatte*). Es mußte daher das lebhafteste Interesse erwecken, als vor einigen Monaten aus Düsseldorf gemeldet wurde, daß der Versuch einer Wiederherstellung der herrlichen Statue nun auch wieder einmal von künstlerischer Seite gewagt, und zwar nicht nur in Form eines gezeichneten Entwurfes, sondern in wirklicher plastischer Gestalt ausgeführt sei. Von mehreren Seiten gingen uns Aufforderungen zu, den neuen Ergänzungsversuch in der Zeitschrift abzubilden, und wir freuen uns, durch die liebenswürdige Bereitwilligkeit seines Urhebers, Prof. August Wittig, schon heute in den Stand gesetzt zu sein, dem Wunsche der Kunstfreunde nachzukommen. Selbstverständlich geschieht dies unter Wahrung des geistigen Eigenthumsrechtes, auf welches der Künstler um so mehr Gewicht legen muß, als er das unsern beiden Holzschnitten**) zu Grunde liegende Modell in Marmor auszuführen beabsichtigt.

„Ich beanspruche durchaus nicht" — so schreibt uns Prof. Wittig — „mit meiner Ergänzung die ursprüngliche Idee, welche den Schöpfer dieses Wunderwerkes beseelte, errathen zu haben. Die triumphirende, stolze Haltung der Gestalt brachte mich auf den Gedanken, ihr den Schild des Mars in die Hände zu geben, des Gottes, den sie durch ihre Schönheit besiegt hat und in dessen Waffe, der Trophäe ihres Sieges, sie ihr Spiegelbild mit Wohlgefallen betrachtet. Blick, Ausdruck und Bewegung des Kopfes deuten darauf hin, daß die

*) Eine Zusammenstellung und eingehende Würdigung derselben findet sich in Overbeck's Geschichte d. griech. Plastik, 2. Aufl. I, 323 ff.

**) Der zweite Holzschnitt bildet die Schlußvignette dieses Heftes auf Seite 384.

Digitized by Google

Geſtalt einen beſtimmten Gegenſtand wohlgefällig in's Auge gefaßt hat. Der Schild bot ſich dazu als naheliegende und zugleich plaſtiſch entſprechende Form dar, mit der ſich beide Hände ihren Armanſätzen gemäß vereinigen laſſen, während andererſeits der wie zum Tragen etwas gehobene Schenkel dem Schilde eine natürliche Stütze bietet. Auch die Bruchanſätze, ſoweit ich dieſelben, ohne das Original geſehen zu haben, aus den Gypsabgüſſen erkennen kann, weiſen darauf hin, daß etwas mit dem Schenkel verbunden war. Daß der von mir der Statue zu Grunde gelegte allgemein menſchliche und beſonders in der weiblichen Natur begründete Gedanke ſowohl in der antiken als auch in der modernen Kunſt ſeine Analogien findet, brauche ich nicht beſonders hervorzuheben. Und ſo möge denn die Siegerin Venus auch ſiegreich durchdringen durch alle Anfechtungen, denen ſie mit dieſer Reſtauration ausgeſetzt ſein wird!"

Wir haben dieſen Worten nur wenig beizufügen. Zunächſt ſei konſtatirt, daß der Gedanke, der Venus von Melos nach Maaßgabe bekannter Münztypen und der prachtvollen Victoria von Brescia einen Schild in die Hände zu geben, in der gelehrten Welt von jeher zahlreiche Anhänger gefunden hat. Millingen ſprach ihn zuerſt aus, Ottfried Müller, Welcker und viele Andere pflichteten ihm bei. Die dagegen erhobenen Bedenken ſind durch die Wittig'ſche Kompoſition größtentheils beſeitigt. Die Biegung des Oberkörpers nach rechts, die Stellung des linken Schenkels, die Richtung der Arme finden dadurch ihre genügende Erklärung; das Gleichgewicht der Figur iſt ein vollkommenes; die Linien haben den ſchönſten Fluß und weder in der Vorderanſicht noch von der Seite ergeben ſich ſtörende Ueberſchneidungen. Auch die Bemerkung des Künſtlers, daß beſtimmte Bruchanſätze am linken Oberſchenkel auf einen hier befeſtigt geweſenen Gegenſtand ſchließen laſſen, haben wir an dem uns vorliegenden Gypsabguß beſtätigt gefunden. Das Gewand zeigt an dieſer Stelle nicht nur, wie ſonſt, die Spuren ſtarker Verwitterung, ſondern einige ganz beſtimmte Brüche und Kanten, welche vielleicht auch von einer ſpäteren Abmeißelung herrühren könnten. Dagegen ſcheint uns der Kopf der Statue allerdings etwas mehr ſeitwärts und der Blick mehr in die Ferne gerichtet zu ſein, als es die Wittig'ſche Reſtauration zulaſſen würde. Doch wird hierüber nur der Vergleich des Modells mit der Statue entgültig entſcheiden können.

Dem Original fehlten bekanntlich bei ſeiner Auffindung, abgeſehen von der Naſenſpitze und dem ſchon in alter Zeit ergänzten linken Fuße, die beiden Arme, und zwar der linke bis zur Schulter, der rechte bis gegen die Mitte des Oberarms. Zwei Jahre ſpäter fanden ſich dann noch Bruchſtücke eines linken Oberarms und einer linken Hand, welche einen Apfel hält. Auf dieſe Reſte gründet ſich der Vorſchlag, der Venus den Apfel des Paris in die Linke zu geben. Allein trotz der neuerlichen Bekräftigung von kompetenter Seite*) ſcheint uns die Zugehörigkeit der Fragmente durchaus nicht außer Zweifel zu ſtehen, und überdieß würde durch das Halten des Apfels weder die Biegung des Oberkörpers noch die Stellung des linken Schenkels genügend erklärt. Jene Reſtauration, bei welcher auch für den rechten Arm bisher keine glückliche Löſung möglich geweſen iſt, kann ſich daher mit der von Wittig ausgeführten ſo wenig, wie irgend eine der übrigen bis jetzt bekannt gewordenen, meſſen. C. v. L.

*) Fröhner, Notice de la sculpture antique du Louvre, I, 174.

Digitized by Google

Zur italieniſchen Kunſtgeſchichte.

Von W. Lübke.

II.

Ceſena, Rimini, Peſaro, Ancona.*)

S. Franceſco zu Ferrara. Inneres**).

Wie man in Italien auf vielbetretenen Wegen noch Entdeckungen machen kann, erkannte ich im Dom zu Ceſena. Das Gebäude ſelbſt iſt unbedeutend und nüchtern, aber es enthält zwei bis jetzt, ſo viel ich weiß, nirgends erwähnte Marmoraltäre, von denen der eine eine tüchtige Arbeit des 15. Jahrhunderts, der andere aber ein ganz vorzügliches Werk vom Anfang des ſechzehnten iſt.

Ueber dem dritten Altar des rechten Seitenſchiffes baut ſich eine Marmorniſche mit Muſchelkrönung auf, eingefaßt von ſchweren Pilaſtern mit groben Arabesken, in denen man die handwerkliche Leiſtung irgend eines untergeordneten Marmorarbeiters der Provinz zu erkennen hat. Auch die Putten am Sockel und die Engelknaben in den Bogenzwickeln ſind geiſtlos erfunden und ſteif ausgeführt. Aber in der Niſche ſtehen Hochrelieffiguren, welche von ganz anderer Hand, und zwar von der eines hervorragenden Bildhauers zeugen. In der Mitte, erhöht, der auferſtandene Chriſtus, nur halb vom Bahrtuch verhüllt, oben nackt; die Linke geöffnet vor ſich hinſtreckend, zeigt er das Wundmal der Hand, während er mit

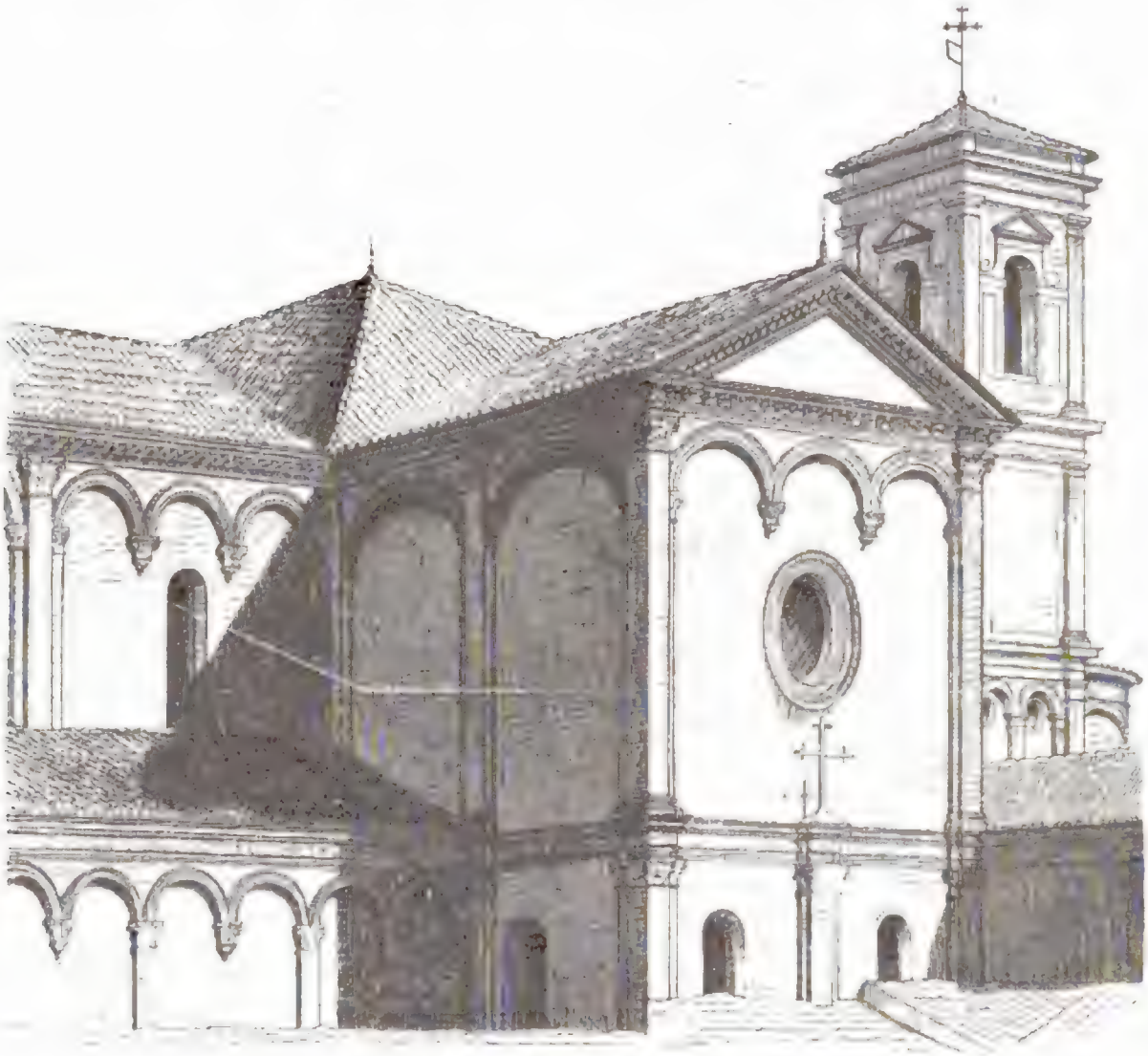
---

*) Die dieſem Abſchnitt beigegebenen Abbildungen verdanke ich meinem Freunde und Reiſegefährten Georg Laſius, nach deſſen Skizzen F. Baldinger ſie auf Holz gezeichnet hat.

**) Vgl. den in Heft 10 erſchienenen I. Artikel, zu welchem auch die folgende Abbildung gehört.

Digitized by Google

der Rechten den Kelch unter die Seitenwunde hält. Die Augen ſind halb geſchloſſen, der Bart geſpalten, der Ausdruck etwas leer, etwa in der Weiſe wie Cima oder Giovanni Bellini den Chriſtuskopf manchmal auffaſſen. Daneben links Johannes der Täufer, in kurzem Rock und Mantel, welcher Bruſt, Arme und Beine unbedeckt läßt, mit der Rechten auf Chriſtus weiſend, in der Linken das Kreuz haltend. Die Stellung und der Charakter des Kopfes erinnern wieder ſtark an die Köpfe der Bellini'ſchen Schule. Rechts ſteht Johannes der Evangeliſt, in beiden ſchön gezeichneten Händen das Buch ſorgſam haltend,



S. Criſtoforo, Certoſa in Ferrara.

die Stellung iſt leiſe bewegt, mit halb angezogenem Schritt. Der Kopf von köſtlicher Anmuth, eine der lieblichſten Schöpfungen des 15. Jahrhunderts, und zwar der ſpäteren Zeit. Hinter Johannes dem Täufer kniet ein älterer Mann mit dem Ausdruck milder Frömmigkeit, der inſchriftlich als Carolus Verardus primus archidiaconus bezeichnet wird; hinter Johannes dem Evangeliſten ein Jüngling mit langen Ringellocken, in der Inſchrift als Camillus Verardus eques pontificius benannt. Beide Knieenden ſind für die Niſche zu breit geweſen, weshalb man die Füße abgeſchnitten hat, um ſie hineinbringen zu können. Dies iſt ſicher durch dieſelben rohen Handwerkshände geſchehen, welche die architektoniſche Einfaſſung gefertigt haben. Wahrſcheinlich hat man die Figuren von einem tüchtigen Bildhauer auswärts arbeiten laſſen.

Die Hände der Knieenden ſind von bewundernswerther Lebendigkeit. Der Styl des ganzen Werkes iſt zwar bedingt von dem Naturalismus, dem das ganze 15. Jahrhundert folgt, aber gemildert durch einen entſchiedenen Schönheitsſinn. Die Gewänder ſind in feinen Falten wie aus einem dünnen Stoff behandelt, der ſich faſt durchſcheinend, als ob er naß aufgelegt wäre, dem Leibe anſchließt. Es iſt die durch Mantegna zuerſt von gewiſſen antiken Werken abgeleitete Behandlungsweiſe, die dann in der ganzen Malerei und Plaſtik Oberitaliens eine Zeitlang zur Herrſchaft kam. Hier bilden ſich in den Gewändern mehrfach jene Vertiefungen, welche den Gewandſtyl der Lombardi bezeichnen. Ueberhaupt zeigen ſämmtliche Figuren in Stellung und Bewegung, im Geſichtstypus und Ausdruck das der lombardiſchen Schule Gemeinſame; aber die Ausführung iſt ungemein liebevoll, vollendet bis in's Kleinſte; die Hände trefflich belebt, das Haar meiſterlich frei und locker, beſonders gehört Johannes der Evangeliſt zu den ſchönſten Inſpirationen der Zeit.

Ueber den beiden Johannesgeſtalten ſind in Medaillons feine Engelbruſtbilder angebracht, über den beiden Knieenden ſchweben zwei Engel in ganzer Figur, der zur Rechten ſeltſam verſchränkt, alle jedoch mit feinen lieblichen Köpfen, zierlich flatternden, etwas kleinlich gebrochenen Gewändern, innigen Gebärden der Andacht. Das Körperliche iſt bei den Schwebenden nur mangelhaft entwickelt. Faſſen wir Alles zuſammen, ſo fehlt das Markige, Charaktervolle, Energiſche der florentiniſchen Kunſt, dafür aber waltet die Anmuth, Innigkeit und Holdſeligkeit der lombardiſchen. Es kann kein Zweifel ſein, daß ein Meiſter aus der Familie der Lombardi das Werk geſchaffen.

Einer etwas entwickelteren Stufe gehört nun die plaſtiſche Ausſtattung des erſten Altars im linken Seitenſchiff. In einer Niſche von geringer ſpäterer Architektur ſind drei lebensgroße Marmorfiguren angebracht. In der Mitte S. Leonhard in der Mönchskutte, die in großen ſchlicht angeordneten Maſſen herabfällt, in den Händen eine Kette, mit welcher er die Rechte erhebt. Den ſchönen Kopf umgiebt ein krauſer dichter Bart. Links iſt S. Chriſtoph dargeſtellt, mit dem lieblichen Chriſtuskinde, das mit ſeinem vollen Barte ſpielt. Seine Bewegung iſt ſchreitend, das kurze leichte Gewand läßt die kräftig und ſchön geformten Schenkel faſt frei; die Hand ſtützt ſich auf einen derben Baumſtamm. Rechts endlich ſieht man S. Euſtachius in der mehr angedeuteten als ausgeführten Tracht eines römiſchen Kriegers, doch mit entblößtem Oberkörper und nackten Armen, der Mantel iſt an den Schultern herabgeſunken in mehr zierlich elegantem als großem Faltenwurf. Der Kopf iſt von hinreißender Jugendherrlichkeit, von langem Lockenhaar umfloſſen, Form und Ausdruck an die herrlichen Köpfe Soddoma's erinnernd, eine der köſtlichſten Schöpfungen der goldenen Zeit. Der Meiſter dieſer drei Geſtalten bewahrt in der mehr kleinen liebevollen Gewandbehandlung, der jedoch das einfache Mönchshabit des h. Leonhard einen wirkſamen Kontraſt bereitet, noch die Tradition des 15. Jahrhunderts; aber die Körper in ihrer kraftvollen Entfaltung, in den reifen, ſchönen Formen, der vollkommenen Beherrſchung der Geſtalt geben den Eindruck der auf der Höhe der Vollendung angelangten Kunſt. Der Kopf des h. Euſtachius ſtellt ſich dem Schönſten, was Andrea Sanſovino geſchaffen, ebenbürtig zur Seite, und die Bedeutung des Werkes iſt um ſo höher anzuſchlagen, als es bekanntlich nur eine kleine Zahl plaſtiſcher Arbeiten giebt, welche der vollendeten Stufe der gleichzeitigen Malerei, wie ſie in Raffael's Schöpfungen erreicht wird, entſprechen. Ich glaube in dieſer Meiſterſchöpfung die Hand des trefflichen Alfonſo Lombardo aus Ferrara zu erkennen. Daß er in Ceſena thätig geweſen iſt, erſehe ich nachträglich aus Vaſari, Lemonn. IX, 12. Die Stifter des Werkes nennen ſich in folgender Inſchrift: „Vincentius Tuscus philosophus et medicus ac Julia Verarda eius uxor dilectissima iussu Camilli Verardi equitis pontificii divo Leonardo sacellum hoc dedicarunt.“ Der päpſtliche Ritter Camillo

Digitized by Google

Verardo, deſſen jugendlich edle Geſtalt wir auf dem zuerſt beſprochenen Altare kennen lernten, hat alſo beider Werke Entſtehung veranlaßt, indem er bei dem zweiten auf den ihm wahrſcheinlich verſchwägerten Vincenzo Toschi einen beſtimmenden Einfluß übte. Man darf den erſten Altar etwa um 1490, den zweiten um 1520 anſetzen.

In Rimini war es in erſter Linie mir von Wichtigkeit, eins der Hauptwerke Leo Batt. Alberti's, die berühmte Kirche S. Francesco, aus eigner Anſchauung genauer kennen zu lernen, als ſelbſt die beſten Abbildungen dies ermöglichen. Das Studium von S. Francesco hat mich nun in der Anſicht beſtärkt, die ich aus den übrigen Werken des großen Florentiners ſchon geſchöpft hatte, daß ſeinem mit Recht weithin ſchallenden Ruhm als eines bedeutenden Theoretikers und gelehrten Bahnbrechers ſein Werth als praktiſcher Architekt nicht die Waage hält. Wie unglücklich die Rotunde an der Annunziata in Florenz wirkt, eine wie wenig empfehlenswerthe Neuerung die Volutenſtücke an der Façade von S. Maria Novella ſind, ja wie zweifelhaft ſelbſt der künſtleriſche Fortſchritt der Façade des Pal. Rucellai iſt, das hat ſich wohl jedem Unbefangenen genugſam aufgedrängt. Alberti ſteht unter den ſchöpferiſchen Geiſtern des 15. Jahrhunderts als der einzige da, der vorzugsweiſe als gelehrter Theoretiker angelegt iſt und durch den Gedanken einer Wiederbelebung der Antike in ſeinem Schaffen vielleicht etwas zu ſehr bedingt wird. Als Sigismondo Malateſta dem berühmten Florentiner Meiſter den Auftrag ertheilte, die Kirche S. Francesco in Rimini zu einem Grabdenkmal und Pantheon des Ruhmes umzugeſtalten, waren die Bedingungen, die der Künſtler vorfand, ungewöhnlich hemmende. Eine ziemlich kunſtloſe einſchiffige gothiſche Ordenskirche ſollte in ein Prachtwerk verwandelt werden, und nach der veränderten Stimmung der Zeit hatte der Künſtler über den rohen gothiſchen Kern einer Bettelordenskirche das edle Gewand einer antikiſirenden Marmordekoration zu werfen. Der Façade gab er drei triumphbogenartige Niſchen, deren mittlere das Portal enthält, während die beiden ſeitlichen nur als Mauerblenden über einem gemeinſamen hohen Sockel ſich erheben. Hat dieſe Anordnung ohne Frage etwas Großartiges, wie denn die ganze Façade einen gewaltigen Eindruck macht, ſo muß man doch erſtaunen über die unbehülfliche Art der Durchführung, zumal in Rimini ſelbſt der noch heute aufrecht ſtehende Auguſtusbogen durch Feinheit der Verhältniſſe und Eleganz der Details das beſte Vorbild abgeben konnte. Statt der Schlankheit ſeiner Säulen haben die Halbſäulen an S. Francesco ungewöhnlich gedrückte Verhältniſſe, ungeſchickte, mehr den kaſtenartigen Unterſätzen ravennatiſcher, als den Stylobaten römiſcher Säulen nachgebildete Poſtamente, endlich aber Kapitäle von ungefüger Kompoſitaordnung, wie man ſie niemals, ſelbſt nicht an den ſpäteſten antiken Denkmalen, findet. Auch die umrahmenden Archivolten der Niſchen ruhen auf Kämpfern, die eine nothwendige Fortſetzung an entſprechenden Pilaſtern finden mußten. Nicht minder unbefriedigend ſind die Ornamente des Frieſes mit ihrem zu großen und ſchweren Detail, deſſen ſtumpfe Behandlung eher an altchriſtliche als antike Skulptur erinnert. Sollte Alberti die Einzelheiten gänzlich einheimiſchen Werkleuten anvertraut, und ſollten dieſe vielleicht ihre Muſter in dem benachbarten Ravenna, das ohnehin den Marmor liefern mußte, gefunden haben? Wohl müſſen wir berückſichtigen, daß es einer der erſten bedeutenden Kirchenbauten des neuen Styles war; aber ebenſo gewiß iſt, daß die früheſten Bauten Brunellesco's in Florenz bereits eine viel feinere Detailbildung zeigen. Großartig dagegen, ganz im großen Römergeiſt entworfen, ſind die offenen Bogenhallen auf beiden Seiten der Kirche, hinter welchen die armſeligen gothiſchen Fenſter ſich verkriechen, zudem an der Südſeite gegen die Straße hin mit prächtigen Sarkophagen berühmter Männer ausgefüllt, eine originelle Ueberſetzung der im Mittelalter

Digitized by Google

üblichen Grabmalnischen an der Außenseite der Kirchen in eine ganz neue und wahrhaft erhabene Ausdrucksweise.

Das Innere bot nur vier Kapellen auf jeder Seite, sodann die Wände des breiten, mit offenem Dachstuhl überdeckten Raumes zur Dekoration dar. Alberti hat gewiß daraus gemacht, was mit den Formen des neuen Styls irgend möglich war. Die Kapellen faßte er mit Pilastern ein, welche durch Statuennischen ganz in Skulptur aufgelöst werden. Neben diesen Pilastern führte er an den Wänden des Schiffes einfachere kannelirte Pilaster auf, mit den vorigen durch ein Gebälk verbunden, das sich an der ganzen Ausdehnung der Wände hinzieht. Auf dieses stellte er eine ganze Reihe kleinerer Pilaster, die eine obere Ordnung bilden und mit ihren Kapitälen den Fries aufnehmen, welcher die Wand nach oben bekrönt. Alle diese Pilaster, auf hohe Stylobate gestellt, die wunderlicher Weise auf einer Art von Konsolen ruhen, geben eine etwas spielende und dabei trockene Dekoration, die den Flächenmaßwerken der Gothik nicht sehr überlegen ist. Indeß wirkt immerhin dieser plastische Reichthum, verbunden mit der verschwenderischen Marmorpracht, bestechend und imposant genug. Aber wenn man die Details der Ausführung prüft, so ergeben sich ähnliche Wahrnehmungen, wie an der Façade, nur in noch verstärktem Maaße.

Es ist an sich schon ein bedenkliches Prinzip, die Pilaster, welche die Kapellen umrahmen, durch starke vorspringende Gesimse in je vier horizontal abgeschnittene Theile zu zerlegen. Namentlich an den mittleren Kapellen zerschneidet die übermäßige Ausladung der Gesimse jede ruhige Gesammtwirkung. Vor jeder Kapelle zieht sich eine Marmorschranke hin, vor der mittleren besteht dieselbe aus gothisch gebildeten Säulchen, die durch Kleeblattbögen verbunden sind. Die übrigen Schranken sind antikisirend, aber in wenig glücklicher Behandlung. Ihre Theilung besteht aus kleinen kannelirten Pilastern mit häßlichen korinthischen Kapitälen, untermischt mit höheren Säulen, welche kleine Figuren tragen. Die Flächen werden ausgefüllt durch schwere Festons und Wappen in einem stumpfen Reliefstyl. Unschön sind auch die Kapitäle sämmtlicher Pilaster, plump die Ranken, welche die Bogenfelder vor den Kapellen füllen. Am weitesten verirrt sich aber die Bildung der Postamente an den Kapellenpilastern in's architektonisch Unangemessene. Sie sind meistens als runde Körbe charakterisirt, von guirlandenhaltenden Putten umgeben; an einigen Kapellen, z. B. der nordwestlichen, ruhen die Pilaster auf zwei Elephanten, dem Wappenthiere der Malatesta, was man sich eher gefallen läßt. Auch der Sarkophag der Isotta, mit der Jahrzahl 1450, ruht auf Elephanten, welche von Konsolen getragen werden; ebenso sind an der Helmzier, welche das Ganze krönt, Elephantenköpfe angebracht. Wohin man aber blicken mag, alles architektonische Detail steht ungefähr auf der niedrigen Stufe der altchristlichen Monumente: die Kapitäle, Sockel, Gesimse, die Arabesken, Festons, Ranken, selbst die Zahnschnitte und Eierstäbe haben an einer ungefälligen stumpfen und schwerfälligen Bildung Theil, so daß bei großartigem Aufwand von Mitteln die Ausführung wenig befriedigt. Bemerkenswerth ist, daß die Friese und Bogeneinfassungen in der ganzen Kirche abwechselnd blauen, grünen und rothen Grund zeigen.

Nicht minder bedeutend ist der Aufwand an plastischen Werken, zunächst und vor Allem an den Pilastern der Kapellen. An den beiden östlichen Kapellen bestehen die Skulpturen aus Flachreliefs, welche einzelne Gestalten von Tugenden, Wissenschaften, sodann die Figuren des Thierkreises enthalten, also noch ganz dem mittelalterlichen Ideenkreise angehören. Sie sind fleißig und sorgsam, aber auffallend stumpf in den Formen behandelt, ohne alle Schärfe der Charakteristik, etwa wie die Werke der schwerfälligeren unter den gleichzeitigen Florentiner Malern. Die mittleren Kapellen haben an ihren Pilastern ebenfalls Flachreliefs, aber auf blauem Grunde. Es sind Kinder, welche singen, musiciren, allerlei Spiele treiben, recht

Digitized by Google

naiv und anmuthig, wenngleich an Lebendigkeit den berühmten von Donatello, an Schönheit denen von Luca della Robbia nicht ebenbürtig. Vaſari im Leben Luca della Robbia's berichtet, dieſer ſei mit noch mehreren Bildhauern nach Rimini berufen worden, um daſelbſt Marmorarbeiten für Sigismondo Malateſta auszuführen. Vaſari irrt jedoch, wenn er den Künſtler damals kaum 15 Jahre alt ſein läßt. Luca wurde 1400 geboren, Malateſta begann ſeinen Bau 1447 und führte ihn mit großer Raſchheit aus, denn die Façade trägt die Jahrzahl 1450, und daſſelbe Datum ſteht am Sarkophag der Iſotta. Aber Luca's Betheiligung an dieſem Baue ſcheint mir zweifelhaft. Die Arbeiten ſind für ihn zu gering und könnten höchſtens ſeinen früheſten Anfängen zugeſchrieben werden. Erwägt man dies, ſo ergiebt ſich, wie Vaſari zu ſeiner Annahme gelangt ſein mag. Die ſpielenden Kinder erinnerten ihn an Luca's berühmte Orgelbalуſtrade im Dom zu Florenz. Aber er ſah auch, daß die Werke in Rimini nicht auf der Höhe der florentiniſchen ſtanden. So nahm er ſie denn als Jugendarbeiten Luca's, ohne in ſeiner flüchtigen Weiſe den Anachronismus zu merken.

Die Pilaſter der weſtlichen Kapellen enthalten weibliche Figuren und zwar an der Kapelle Sigismondo's, der erſten an der Nordſeite, ſind es lauter alte Frauen, in energiſcher Charakteriſtik und kräftigem Hochrelief ausgeführt. Dieſe Arbeiten haben etwas vom Styl Donatello's. Die Baſis der Pilaſter bilden hier Elephanten von ſchwarzem Marmor. In dieſen beiden Schlußkapellen der ſüdlichen und nördlichen Seite iſt die eine Wand mit ganz flach gehaltenen Marmorreliefs dekorirt, unten zwei Engel, welche einen großen Vorhang aufnehmen, der oben von einem ſchönen Engel gehalten wird. Dieſe feinen Figuren gehören zum Vorzüglichſten der geſammten plaſtiſchen Ausſtattung und nähern ſich den anmuthigſten Arbeiten Donatello's. Damit ſtimmt es wohl zuſammen, daß Vaſari im Leben des Antonio Filarete und Simone von dem letzteren, den er als Bruder Donatello's bezeichnet, die Arbeiten zu Rimini in der Kapelle des h. Sigismondo entſtanden ſein läßt. Er fügt ausdrücklich hinzu, man ſähe dort viele Elephanten aus Marmor gearbeitet als Wappen Malateſta's. Das Grabmal Sigismondo's ſchreibt er einem ſonſt wenig bekannten Bildhauer Bernardo Ciuffagni zu. Man ſieht aber zwei Grabmäler Sigismondo's in der Kirche; das eine, rechts vom Eingang an der Weſtwand, enthält ſein Todesjahr 1468 und beſteht nur aus einem Sarkophag in einer mit Arabesken geſchmückten Wandniſche, deren Pilaſter, Archivolten und Fries den eleganteſten florentiniſchen Arbeiten gleichſtehen. Der andere Sarkophag, in der erſten Kapelle links, trägt keine Jahreszahl, iſt aber mit zwei maleriſch behandelten und zierlich in antikiſirendem Styl durchgeführten Reliefs geſchmückt, welche Scenen aus Malateſta's Leben darſtellen. In dem einen ſieht man ihn als Triumphator auf einer Quadriga einherziehen.

Immerhin haben wir in der reichen plaſtiſchen Ausſtattung der Kirche eines der früheſten großen Geſammtwerke der florintiniſchen Skulptur, die hier, wenn auch zum Theil noch mit einer gewiſſen Unbeholfenheit, doch ſchon bedeutend und lebensvoll erſcheint. Daß die architektoniſchen Details durchgängig von geringerem Werth ſind als die gleichzeitigen florentiniſchen, erklärt ſich vielleicht am natürlichſten durch die Herbeiziehung von auswärtigen Künſtlern, denen der neue Styl noch nicht ſo geläufig war.

Peſaro liegt in überaus anmuthiger hügeliger Gegend, die reich angebaut und mit Villen beſetzt iſt. Gleich auf dem Bahnhof erwartet den Ankommenden ein Kunſtgenuß etwas zweifelhafter Art. Zwei auswärtige Verehrer Roſſini's, Herr Salamanca in Madrid und G. Delahante in Paris, haben ihrer Bewunderung des „Schwans von Peſaro" dadurch einen Ausdruck gegeben, daß ſie dem Maeſtro hart an der Eiſenbahnſtation ein Bronze-

Digitized by Google

denkmal geſetzt haben. Roſſini ſitzt auf einer Art Gartenſtuhl inmitten eines kleinen Gärtchens und ſpielt eine ebenſo jämmerliche wie lächerliche Figur. Daß man den Mann mit den empfindlichen, nur an Wohllaut gewöhnten Ohren zwingt, noch im Abbilde die grellen Pfiffe der Lokomotive zu hören, daß man ihn, der nur im eignen Wagen reiſen mochte, um Nichts mit dem haſtigen Treiben der Eiſenbahn zu thun zu haben, nach dem Tode zum permanenten Zeugen eben dieſes ihm tief widerwärtigen Lärms gemacht hat, iſt eine der ergötzlichſten Ironien des Schickſals.

In der Stadt, die übrigens unſcheinbar und unbedeutend iſt, feſſelt wie in den meiſten italieniſchen Städten der Hauptplatz durch ſtattliche Anlage und den großartigen Bau des Palazzo prefettizio. Die Façade deſſelben iſt in gewaltigem Maaßſtab angelegt, im Erdgeſchoß mit einer Halle von ſechs Rundbogen auf kräftigen Ruſtika-Pfeilern verſehen, über welchen im Hauptgeſchoß fünf koloſſale Fenſter ohne Rückſicht auf die Eintheilung der

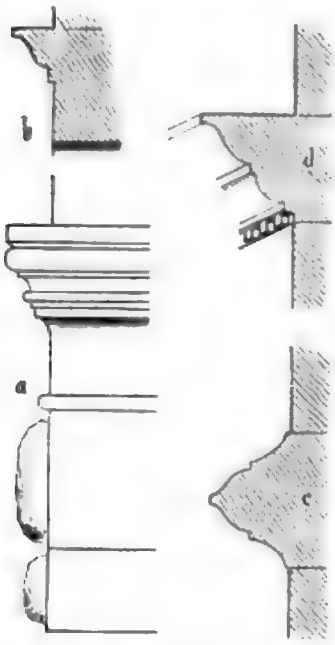
Palazzo prefettizio zu Peſaro. (Nach G. Laſſus).

Arkaden angeordnet ſind. Den Abſchluß bildet ein mächtiges ſteinernes Kranzgeſims ohne Konſolen, aber mit rieſigem Eierſtab. Die ganze Façade imponirt durch die Größe der Verhältniſſe und den kräftigen Charakter der Formen. Das wenige Detail koncentrirt ſich auf die Fenſter des Hauptgeſchoſſes. Dieſe ſind mit korinthiſchen Pilaſtern eingefaßt und von einem Fries mit eleganten Palmettenornamenten bekrönt. Auf dem Geſims tummeln ſich je zwei naive Putten, mit dem einen Beine keck über daſſelbe hinausſchreitend und eine Guirlande haltend, welche über der Mitte des Fenſters mit einem ſchmalen Wappenſchild durch flatternde Bänder verknüpft iſt. Die Kompoſition iſt noch völlig im Sinn der Frührenaiſſance gehalten. Da überall am Palaſte der Namenszug G. D. V. (Guidobaldo, Herzog von Urbino) angebracht iſt, ſo möchte man annehmen, daß der Bau ſeinen Haupttheilen nach von dieſem 1508 verſtorbenen Fürſten errichtet worden ſei. Es wäre derſelbe Guidobaldo, für welchen Raffael bekanntlich i. J. 1504 die beiden kleinen Bildchen des h. Georg und des h. Michael malte. Allein es unterliegt keinem Zweifel, daß erſt Guidobaldo II. (reg. von 1538—1574) den ganzen Palaſt hat erbauen laſſen zu einer Zeit, wo die Reſidenz der Herzoge nicht mehr in Urbino, ſondern größtentheils in Peſaro war*). Um ſo

*) Vgl. Dennistoun, Memoirs of the dukes of Urbino. Tom. II, chapt 42

mehr iſt es bemerkenswerth, daß ein Meiſter in dieſer entlegenen Provinz ſo ſpät noch an den Formen einer viel früheren Zeit feſtgehalten hat.

Vor dem mittleren Fenſter iſt auf kräftigen, einfach behandelten Konſolen ein Balkon angeordnet, deſſen Brüſtung aus ſich kreuzenden Stäben beſteht. In den Bogenfeldern über den Arkaden ſind kreisrunde, mit Lorbeerkränzen umfaßte Felder angebracht, die zur Aufnahme von Medaillons beſtimmt waren. Die dritte Arkade rechts iſt an der Archivolte mit ineinander greifenden Siegelringen, offenbar einem Wappenzeichen, dekorirt. Der Baumeiſter hat dadurch ausgedrückt, daß hier der Eingang in den Palaſt liegt. Das Portal wird mit einem Rahmen umfaßt, deſſen Gliederung durch Querbänder unterbrochen wird. Das Ornament an dieſen Bändern trägt noch faſt gothiſchen Charakter. Ebenſo iſt die Arkade, mit welcher ſich die Halle gegen die Seitenſtraße öffnet, ſpitzbogig gebildet. Zierliche, breit ausladende Konſolen tragen die Kreuzgewölbe der ſehr tiefen Halle. Das Portal mündet in einen Thorweg, der von einem Tonnengewölbe mit Stichkappen auf Konſolen bedeckt wird. Eine kleine Seitenthür, die in untergeordnete Lokalitäten führt, iſt noch faſt gothiſch profilirt. Aus dem Thorweg gelangt man in einen ungefähr quadratiſchen Hof ohne Arkaden, der nur durch die ſtattlichen Fenſter des Hauptgeſchoſſes Bedeutung erhält. Rechtwinklig geſchloſſen, mit Rahmenpilaſtern eingefaßt, deren Kapitäle die korinthiſirende Form der Frührenaiſſance zeigen, haben ſie am Frieſe Triglyphen konſolenartig auf beiden Ecken, und am Geſimſe ſieht man den Namenszug Guidobaldo's. In dem Auftreten der Triglyphen kündigt ſich die ſtrengere Auffaſſung des beginnenden 16. Jahrhunderts an, doch überwiegen im Ganzen noch die Elemente der Frühzeit.



Profile vom Pal. prefettizio zu Peſaro.

Die Treppe zum oberen Geſchoß liegt in dem rückwärts angeordneten Flügel des Palaſtes. Der Eingang wird durch ein Portal mit Rahmenpilaſtern gebildet, eingefaßt von eleganten toskaniſchen Säulen, die ein doriſches Gebälk und einen Balkon mit derben Konſolen und Roſetten tragen. Die Treppe iſt in dreifacher Wendung mit einfachen Podeſten breit und bequem angelegt, die Stufen ſind mit ſteigenden Tonnengewölben, die Podeſte mit Kreuzgewölben bedeckt. Man gelangt nun zu einer Reihe von anſehnlichen Gemächern mit Spiegelgewölben und Stichkappen auf Pilaſtern mit feinen korinthiſchen Kapitälen. Mehrere ſind dekorirt mit einer ſpielenden Gewölbmalerei in den Formen etwa der Villa di Papa Giulio; ein weiterer Beweis, daß der Bau erſt um Mitte des 16. Jahrhunderts entſtanden iſt. Mehrere Zimmer ſind ſehr zierlich in Muſchelform gewölbt. Im vorderen Saale ſieht man einen Kamin mit großen, auf Löwenklauen ruhenden Seitenvoluten, darüber ein Relief in barockem Rahmen. Ueber den Thüren ſind ſeltſame Aufſätze angebracht mit geſchweiften Enden, welche in Bocksköpfe u. dgl. auslaufen. Dann folgen über dem Geſimſe wunderliche große Voluten, auf beiden Seiten überhängend, lauter Formen des beginnenden Barocco, jedoch mit der Zierlichkeit und Feinheit der Frührenaiſſance durchgeführt. Man hat das Werk eines Meiſters vor ſich, der nicht ganz mit der Zeit fortgeſchritten iſt, ſondern manche Nachklänge der früheren Kunſt mit den neuen Formen verbindet. Aehnlich berühren uns gewiſſe Maler des 16. Jahrhunderts, die ebenfalls noch manche alterthümliche Form mit den Mitteln einer entwickelten Technik zur Darſtellung bringen. Dieſer Meiſter iſt wohl ohne Frage Bartolommeo Genga geweſen, von dem wir wiſſen, daß er für den Herzog von Urbino thätig war.

Digitized by Google

Das Prachtstück der ganzen Anlage ist ein kolossaler Saal von 54 Fuß Breite bei 134 Fuß Länge und entsprechender Höhe, von dessen ursprünglicher Pracht nur noch die schöne reich geschnitzte und gemalte Decke zeugt. Sie besteht aus achteckigen Kassetten zwischen kleineren Rautenfeldern, mit großen Rosetten auf blauem Grunde elegant geschmückt. Es ist ein Raum, der eines herzoglichen Hofhaltes wohl würdig war.

So unklar Vasari's Berichte in historischer Hinsicht sind, so läßt sich doch die Entstehungsgeschichte des Palastes von Pesaro aus den von ihm gegebenen Andeutungen, wenn man sie mit den Formen des Baues selbst zusammenhält, wohl nachweisen. Der ältere Theil des Palastes ist ohne Frage der vordere, nach dem Platze gelegene Flügel, wozu auch der zuletzt geschilderte Hauptsaal gehört. Diese Partieen sind als das Werk des Girolamo Genga aufzufassen, der 1476 geboren wurde und von 1512 bis zu seinem Tode im Jahre 1551 im Dienste der Herzoge von Urbino stand. Sein Sohn Bartolommeo (1518—1558), der also den Vater nur um sieben Jahre überlebte, mußte im Auftrage des Herzogs Guidobaldo II. im Palaste zu Pesaro eine Zimmerreihe bauen, welche der Herzog zu seiner Wohnung einrichten ließ. Die Verzierungen der Thüren, Treppen und Kamine, welche Vasari höchlich lobt, sind jene reicheren Dekorationen im bereits beginnenden Barockstyl, von welchen oben die Rede war. Noch mehr preist Vasari die unweit Pesaro von Girolamo für den Herzog Francesco Maria erbaute Villa Imperiale, die jetzt nach dem Bericht von Augenzeugen nach langer Verwahrlosung kaum noch Spuren der ehemaligen Schönheit zeigen soll. Gern hätte ich dennoch untersucht, wie viel von der ursprünglichen Anlage noch erhalten sein mag; allein die Kürze der Zeit erlaubte es nicht, so wünschenswerth eine solche Untersuchung auch sein würde.

Wir eilten nach Ancona, dessen prächtige Lage an der tief eingeschnittenen Hafenbucht, umgeben von hohen Bergen zu den herrlichsten landschaftlichen Eindrücken der sonst an Naturschönheiten nicht so reichen Ostküste Italiens gehört. Von Denkmälern Ancona's führt Burckhardt's Cicerone außer dem Trajansbogen, der allerdings eins der edelsten und besterhaltenen Römerwerke ist, nur den Dom S. Ciriaco und die winzige romanische Kirche S. Maria della piazza an. Eine kleine Nachlese ist uns daher möglich, denn obwohl die Stadt niemals eine irgend erhebliche Kunstblüthe gesehen hat, fehlt es ihr doch nicht an einigen interessanten Werken aus gothischer Zeit und aus der Frührenaissance. Zu einem vollständigen künstlerischen Bankerott ist sie erst in jüngster Zeit bei der beispiellos elenden Architektur der neuesten Stadttheile herabgekommen.

Ein Prachtstück spätgothischer Dekoration ist zunächst das Portal der aufgehobenen Kirche S. Francesco, im üppigen Styl der späteren venezianischen Gothik, am meisten verwandt der Porta della Carta am Dogenpalast. Nischen mit Statuen bilden die Einfassung; darüber erhebt sich ein Wald von Fialen, Spitzgiebeln und phantastisch geschweiften Aufsätzen, dies Ganze aber bildet einen polygon vorspringenden Baldachin, der das sehr hoch emporgeführte Portal abschließt. Diese allerdings rein dekorative, aber ungemein wirksame und in ihrer Art großartige Komposition ist mit wohldurchdachter Absicht der Lage des Gebäudes angepaßt; denn da es sich an einem steil ansteigenden Platze hoch über der Straße erhebt, so wurde offenbar Alles so kräftig ausgebildet und so groß angelegt, um an der sehr hohen Stelle noch auf die Ferne wirken zu können. Diese Absicht ist denn auch völlig erreicht worden. Wunderlich macht sich der Schmuck von zwanzig im stärksten Relief vorspringenden Heiligenköpfen, welche den Rahmen der Thüröffnung bekleiden. Die obere Reihe erinnert an die orientalische Sitte, die abgehauenen Köpfe von Missethätern an Portalen auszustellen.

Digitized by Google

Wir wiſſen aus Ricci (Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona, I, p. 120), daß ein Meiſter Giorgio da Sebenico dies Portal 1455 vollendete. Es war alſo ein Künſtler aus Dalmatien, das damals unter dem Einfluß Venedigs ſtand, woraus denn der venezianiſche Charakter ſich leicht erklären läßt.

Denſelben prächtig dekorativen Styl finden wir dann wieder an der Façade der Mercanzia, der heutigen Börſe, die mit ihren gewundenen Säulen, den reichen Laubgeſimſen, den mit Statuennischen geſchmückten und mit zierlichen Fialen bekrönten Strebepfeilern, endlich den ſpielenden Blendbögen des oberen Geſchoſſes zu den prächtigſten Werken italieniſch-gothiſchen Profanbaues gehört. Die Façade beſteht nur aus drei Bogenſtellungen, die in den unteren Theilen von einer übrigens nicht ſehr ſtörenden Reſtauration in derben Barockformen betroffen worden ſind. Auch die Statuen der vier Tugenden an den Strebepfeilern ſind ein ſpäterer Zuſatz, während der mit gezücktem Schwert einherſprengende Reiter über dem Portal, in energiſchem Hochrelief ausgeführt, dem urſprünglichen Bau angehört. Das Ganze, ein lebhaft gegliederter, mit Rückſicht auf die enge Straße reich dekorirten Hochbau, iſt von guter Wirkung. Als ausführende Meiſter wird von Ricci (p. 129) ein Giovanni Sodo von Ancona genannt, der um 1443 den Bau begonnen habe, während derſelbe Giorgio da Sebenico 1459 die Façade vollendete.

Anklängen deſſelben Styls begegnen wir noch einmal am Portal von S. Agoſtino, jedoch iſt hier ein ſtarker Einfluß der Renaiſſance zu ſpüren, ſo daß das Werk zu den in Italien nicht häufigen Beiſpielen eines zwiſchen der Gothik und der neuen Bauweiſe ſchwankenden Uebergangsſtyles gehört. Die Behandlung der Portalwände mit kleinen Säulchen und anderen zierlichen Gliedern iſt noch mittelalterlich; auch die Pilaſter mit ihren Statuennischen ſind gothiſirend; aber ſie ruhen auf korinthiſchen Säulen mit kannelirtem Schaft, und neben ihnen ziehen ſich als äußerſte Umfaſſung des Ganzen ſchmale Pilaſter mit zierlicher Renaiſſancedekoration auf dem vertieften Grunde. Alles Uebrige iſt mittelalterlich gedacht, namentlich aber zeigt die große, mit einem Relief gefüllte, von einem Vorhang ſcheinbar eingeſchloſſene Bogennische hoch über dem Portal den Einfluß der prächtigen Kompoſition von S. Francesco, die hier nur ſtärker mit Elementen der Frührenaiſſance verſetzt iſt. Vaſari, im Leben des Duccio, will dies Portal einem ſonſt wenig bekannten Meiſter Moccio zuſchreiben, der 1340 an dem Vergrößerungsbau des Doms zu Siena beſchäftigt war. Es ſteht aber feſt (Ricci, I, p. 103), daß Meiſter Giorgio da Sebenico auch dieſes Portal angefangen hat, welches er bei ſeinem Tode unvollendet hinterließ. Dies läßt ſich mit den übrigen Arbeiten Giorgio's wohl zuſammenreimen. Von ihm ſtammt offenbar die gothiſche Anlage und Ausſchmückung des Portales. Nach ſeinem Tode kam ohne Zweifel ein Meiſter an das Werk, der den neuen Styl kennen gelernt hatte und die aus demſelben geſchöpften Ornamente hinzufügte. Von dieſem werden auch die Bildwerke des Portales ſein, die in ihrem energiſchen Lebensgefühl am erſten einem Florentiner Künſtler zuzutrauen ſind. In den Pilaſterniſchen ſieht man vier Heilige, welche in Stellung, Gewandmotiven und Ausdruck eine tüchtige Künſtlerhand verrathen; am Bogenfelde über dem Tympanon iſt eine anmuthige Darſtellung der Verkündigung, die an die lieblichen Geſtalten der Robbia erinnert; im oberen Bogenfelde ſieht man den h. Auguſtinus in faſt leidenſchaftlicher Erregung ſitzen und ſein Buch wie beſchwörend hoch emporhalten, während zwei kühn ausſchreitende Engel (der eine zeigt ſich von hinten, und zwar in meiſterlicher Verkürzung) die Falten des Vorhanges auseinanderſchlagen. Es iſt eine Arbeit, die von einem ſehr geſchickten, die Kunſtmittel völlig beherrſchenden Bildhauer zeugt.

Denſelben Meiſter finden wir wieder am Portal der Madonna della miſericordia. Hier ſind die gothiſchen Reminiscenzen völlig abgeſtreift, und das Werk tritt in den eleganten

Digitized by Google

Formen einer reichen Frührenaissance auf. Schwere Fruchtschnüre, aus Marmor trefflich gearbeitet, hängen auf beiden Seiten vom Gesimse der Thür herab, ähnlich wie am Grabmal Marzuppini. Darunter stehen zwei Putten mit eleganten Weihwasserbecken auf dem Kopfe. Im Tympanon sieht man die Madonna, welche ihren schützenden Mantel über viele Knieende ausbreitet. Die Kirche selbst ist ein älterer Bau, der 1349 errichtet wurde, um das Aufhören der Pest zu erflehen (Ricci, I, p. 128). Das Innere zeigt bei aller Kleinheit eine schöne Raumwirkung, die dadurch hervorgebracht wird, daß der Bau eine völlig centrale Anlage hat. Auf vier Pfeilern erhebt sich in der Mitte eine hohe achteckige Kuppel, während die übrigen Abtheilungen der drei Schiffe spitzbogige Kreuzgewölbe zeigen. Die Pfeiler sind kreuzförmig mit vier Eckſäulchen nach romanischer Grundform. Die Kirche liefert den Beweis, daß hier, wo schon in frühromanischer Zeit am Dom S. Ciriaco der byzantinische Centralbau seine Einwirkung übte, noch im 14. Jahrhundert die Centralanlage beliebt war. Eine Marmorkanzel, inschriftlich aus der Zeit des Papstes Sergius (des dritten oder vierten, ist nicht ersichtlich) zeigt die letzten dürftigen Nachklänge altchristlicher Dekoration.

Spuren von Frührenaissance-Architektur zeigt noch der Palazzo della prefettura. Der Bau liegt hoch auf dem steil ansteigenden Terrain, das von engen Straßen und noch engeren Gäßchen mit einem dichten Häuserknäul bedeckt ist. Der Weg zu dem noch höher auf der Spitze des Vorgebirges errichteten Dom führt durch den offenen Hof des Palastes. Dies hat Anlaß gegeben, den unteren und oberen Durchgang durch stattliche Portale in guten Formen der Frührenaissance, etwa aus der Zeit von 1470, auszuzeichnen. Das untere, bloß mit Pilastern und zwei Brustbildern in Medaillonform dekorirte ist das einfachere und in den Formen schwerere. Es trägt am vorgekröpften Gebälk den Anfang einer Jahrzahl MCCCC, die aber, wie es scheint, nie ganz ausgeschrieben worden ist. Eleganter ist das obere Portal, ganz nach Art eines antiken Triumphbogens mit sehr schlanken freien Composita-Säulen eingefaßt. Flechtbänder fassen die Pfeiler und Archivolten ein, prächtige Kassetten mit Rossettenfüllungen gliedern den Bogen. Die Einwirkung des schönen Trajansbogens ist unverkennbar. Der Hof selbst hat einige spitzbogige Arkaden auf originellen Pfeilern mit Eckſäulen nach mittelalterlicher Weise, die aber durch die feinen Details, besonders die Palmettenkapitäle sich als Arbeiten der Frührenaissance verrathen. Es ist eine Mischung der Formen, wie wir sie am Palast von Pesaro fanden. Vielleicht hat auch hier Girolamo Genga die Bauführung gehabt.

Wenn ich nun noch ein Haus in der Strada delle scuole mit einem hübschen Frührenaissance-Portale, sowie ein Haus in der zum Dom hinaufführenden Straße mit romanischem Rankenfries und zwei rundbogigen Fensterreihen, etwa vom Anfang des 13. Jahrhunderts erwähne, so mag das Bemerkenswertheste von Ancona erschöpft sein.

Digitized by Google

Meiſterwerke der Kaſſeler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

IV. Das Bildniß des Syndikus Meuſtraten von Ant. van Dyck.

Wenn auch für die Richtigkeit der Benennung dieſes Bildes in Betreff der dargeſtellten Perſönlichkeit ſich dermalen weiter kein Anhaltspunkt findet, als daß es ſeit ſeinem Erwerb für die Kaſſeler Galerie niemals anders bezeichnet worden iſt, ſo läßt doch die ganze Auffaſſung nicht verkennen, daß wir hier einen höheren bürgerlichen Würdenträger aus dem Rechtsgelehrtenſtande vor uns haben. Dafür ſpricht auch noch die Beigabe von mächtigen Folianten, die ſich durch den eingelegten Zettel mit der Aufſchrift Digesta als Rechtsbücher erweiſen, während die angebrachte Büſte Seneca's darauf hindeutet, daß es kein gewöhnlicher Praktiker, ſondern ein philoſophiſcher Forſcher auf dem Gebiete der Jurisprudenz iſt. Wir denken uns, er habe ſo eben über einen beſondern Rechtsfall ſich Rathes in den Büchern der Wiſſenſchaft geholt und die ihm zuſagende Stelle auf jener Seite gefunden, welche er mit den Fingern der rechten Hand von den andern Blättern getrennt hält. Mit der linken Hand zieht er die Amtsrobe wieder zuſammen, die durch den Sitz am Arbeitstiſche in Unordnung gerathen war. Er iſt über die von ihm abzugebende Sentenz mit ſich in's Reine gekommen und ſteht nun in feſter würdevoller Haltung, mit der ganzen Energie männlichen Selbſtbewußtſeins hochaufgerichtet da. Ein Kanzler Moore, ein Hugo Grotius könnten nicht eindringlicher geſchildert werden. Aus einem einfachen Porträt iſt ein Geſchichtsbild geworden. Einer ſolchen Prägnanz der Darſtellung begegnet man nur ſelten. Und welche ſchöne Raumvertheilung, welche treffliche Abwägung der Lineamente gegeneinander macht ſich hier geltend! Die maleriſche Ausführung ſelbſt iſt von höchſter Vollendung. Ueberall herrſcht lichtvolle Deutlichkeit und doch koncentrirt ſich zunächſt der volle Effekt auf dem in Form und Ausdruck imponirenden Antlitze. Nirgends wird die Abſicht bemerkbar, durch ſtarke Gegenſätze in Beleuchtung und Farbe eine aufdringliche Wirkung zu erzielen — und doch iſt dieſelbe in ihrer Einfachheit von ſolcher Nachhaltigkeit, daß ſelbſt die daneben hängenden Stücke von Rubens und Rembrandt ihr keinen Eintrag thun, vielmehr dazu beitragen, dieſelbe zu erhöhen, indem durch ſie erſt recht die ganze Nobleſſe der Erſcheinung zum Bewußtſein des Beſchauers kommt. Die Karnation hält die glückliche Mitte zwiſchen warmer und kühler Färbung, ohne deshalb an Unbeſtimmtheit zu leiden. Rothgoldige und graubläuliche Tinten ſtehen bald im Licht bald im Schatten einander gegenüber und werden durch grünlich-neutrale ſo zart vermittelt, daß nirgends eine Grenze ſichtbar iſt. Das ſtärkere Impaſto der Lichtpigmente wird durch die durchſichtigen im Schatten ungemein gehoben. In den Augen und ihrer nächſten Umgebung macht ſich ein feuchter Glanz bemerkbar, wodurch eine jede materielle Starrheit aufgehoben erſcheint. Dagegen ſind die feſteren Parthien mit einer Sicherheit modellirt, daß man den Unterſchied zwiſchen Haut, Muskel und Knorpel überall konſtatiren kann. Die knöcherne Unterlage der Stirn, der Naſe und der Wimpern wird an den weniger befleiſchten Theilen

Digitized by Google

durchgefühlt und dieſem Gefühl vermittelſt einer die eigenthümlichen Formen unterſtützenden Pinſelführung noch beſonders nachgeholfen. Durch ſtärkeres Impaſto auf den Höhen und durchſichtigere Touſchirung in den Tiefen, verbunden mit einer feingefühlten Markirung der Flächen, iſt eine jede Verſchwommenheit vermieden und eine wahrhaft plaſtiſche Entſchiedenheit erzielt, die aber durch einen unendlichen Schmelz und zauberiſchen Einklang gemildert erſcheint. Ein Spiegelbild kann in der treuen Wiedergabe der Aeußerlichkeiten des menſchlichen Antlitzes nicht mehr bieten, dieſelben aber nicht bis zu ſolchem Grade geiſtiger Ausdrucksfähigkeit potenziren.

Die Hände ſind ſo gezeichnet und behandelt, wie es einem Körper entſpricht, der ſolch einen Kopf trägt, was nicht bei allen van Dyck'ſchen Bildern der Fall iſt, ſofern bei den Händen nicht ſelten ein fremdes Modell hat aushelfen müſſen oder auch rein konventionelle Formen zur Anwendung gekommen ſind. Dabei ſind ſie, weil entfernter von der Hauptſache — dem Geſichte — breiter und weniger ausführlich behandelt. Die Verkürzung der rechten Hand und des Unterarmes bringt eine unübertreffliche Täuſchung hervor.

Gleiches Maßhalten in der Ausführung zeigt ſich bei der Bekleidung, bei welcher nur der Totalcharakter von weißem Leinwand- und ſchwarzem Seidenſtoffe feſtgehalten iſt und zwar mit einer erſtaunlichen Friſche und Leichtigkeit im Tractament. Noch weiter abgeſtuft in der Ausführung ſind die übrigen Acceſſorien — die Bücher, Papierrollen und die Senecabüſte — wo wenige Töne und der allerbreiteſte Vortrag genügt haben, die nöthige Belebung zu geben. Die Monotonie des Hintergrundes wird durch einen leichtſkizzirten Landſchaftsblick angenehm unterbrochen.

Ein beſonderer Vorzug beſteht noch in der untadelhaften Erhaltung dieſes Werkes. Es muß wohl in jener Zeit gemalt ſein, wo der Meiſter ſich noch des hellen Untergrundes zu ſeinen Arbeiten bediente; denn alle Schatten und Uebergangstinten haben noch den Reiz ihrer urſprünglichen Durchſichtigkeit. Wenn eine Nachdunkelung ſtattgefunden hat, ſo kann ſie nur eine geringe und überall gleichmäßige geweſen ſein. Nirgends hat die Harmonie eine Alteration erfahren. Auch iſt kein Schwinden des Impaſto oder der Laſuren in Betreff der größeren oder geringeren Körperlichkeit erſichtlich. Das Bild ſteht in jeder Beziehung in ſo hoher Vollendung da, daß ihm auch heute noch jener Vorrang gebührt, den es einſt inmitten der ausgezeichnetſten Werke des Meiſters im Musée Napoleon genoß.

Seine Größe beträgt in der Höhe 3′ 10″ und in der Breite 3′ 6″ rheiniſch. Eine Reproduktion durch die einfache Radirnadel war keine leichte Aufgabe. Herr W. Unger hat ſie indeſſen in den Grenzen dieſer Kunſtmanier mit der ihm eigenthümlichen Meiſterſchaft gelöſt. Das von ihm hergeſtellte Blatt haben wir mit dem Originale ſelbſt verglichen und ihm unſern vollen Beifall nicht verſagen können.

Caſſel. **Müller.**

Digitized by Google

Cornelius und die Quirinuskirche zu Neuß.

Mitgetheilt von **Dr. Ennen.**

(Schluß).

---

2. Friedrich Flemming an Wallraf.

Werther Herr Profeßor! Sie wißen, daß Herr Kornelius geſtern bei mir war, und es wird Ihnen nicht unangenehm ſeyn, wenn ich ihnen mit dieſer Gelegenheit ſeine Gedanken über die Bemahlung der Kuppel mittheile. — Er fand Ihre Ideen vortrefflich, und ſchätzte ſich glücklich, daß ihm die Ausführung dieſes großen Werkes anvertraut worden, allein er bedauerte, das Lokal nicht ſo zu treffen, wie er es ſich gedacht und gewünſcht hatte. — Ich hatte mich darauf gefreut, ſagte er, ein Werk im Stile von Michel Angelo zu mahlen, und finde jetzt, daß es doch nur mittelmäßige Figürchen werden, die von unten geſehen wenig Effekt thun. Die Form der P. iſt freilich ſchön und zu Gemälden ganz geeignet, allein die kleinen Bogen zu den Apoſteln müßten weg, wenn es ein großes würdiges Werk geben ſoll. — Ich ſtemmte mich mit aller Gewalt gegen dieſe Meinung. und ſtellte ihm vor, was wohl der Meiſter dieſes herrlichen Baues dazu ſagen würde, wenn er ſähe, daß man ihm ſein Werk, dieſe ſchönen Bogen, die den weiten Raum ſo ſchicklich und geſchmackvoll ausfüllen, verderben wollte. — Ich geſteh es, verſetzte Kornelius, dieſe Verzierung iſt ſehr ſchön und paſſend, und ich erkenne darin den weißen Sinn des Architekten, allein ſie dient doch nur zur Ausfüllung des Raumes und würde dieſem Zwekke ein ſchönes Gemälde nicht vollkommen Genüge leiſten, ein Gemälde, das das Auge der Zuſchauer erfreute, und zugleich die Herzen der Gläubigen belebte; würde dieß der erſte Meiſter ſelbſt nicht zugeſtanden haben, lieber, als daß man ihm ſein Werk durch kleine Figürchen, die weder in ſich ſelbſt, noch im Zuſammenhange mit dem Ganzen einigen Werth haben, ſein Werk verdürbe? Denn ſo würde die Architektur nur der Mahlerei, und dieſe der Architektur nachtheilig ſeyn, und beßer wärs, die Gemälden blieben ganz weg. — So gegründet mir dieſe Meinung auch ſchien, ſo wollt es mir doch nicht in den Kopf, daß es beßer wär, die herrlichen Bogen und Säulen zu vernichten. — Das iſt auch nicht nöthig, ſagte Kornelius, ſie ſollen nicht vernichtet, ſie ſollen nur mit einem Gemälde in Blindrahmen bedeckt werden; findet dann die Nachwelt, daß die Verzierungen der Architektur den Raum beſſer ausfüllen, als ein Gemälde, ſo läßt ſich dies noch zu jeder Zeit abnehmen. — Hiegegen konnt ich nun nichts mehr einwenden, und mußte izt die Idee meines Freundes ganz billigen, um ſo mehr, wenn ich dabei bedachte, daß ein ſo großes Gemälde zugleich die fatalen Thürchen bedekken würde, und daß dann vielleicht ein Werk zu Stande kommen dürfte, daß groß und koloßal mit dem Geiſt des ganzen Baues harmonirte, und das würdig wäre, den Namen eines Künſtlers zu verewigen. — Ich weiß, Sie ſind von gleichen Geſinnungen beſeelt und verachten das Puppige, Armſelige unſeres Zeitalters, und werden gewiß dieß große Vorhaben unterſtützen. Wie glücklich waren nicht die alten Künſtler in Italien, denen ſich ſo oft Gelegenheit zu großen Werken darboth! Darum wurden auch Ihre Meiſter ſo groß und konnten geſtalten, was in ihnen lebte und ſtrebte. Darin liegt auch der Grund, daß in jenen Zeiten die Kunſt weit blühender war, als izt: In unſern Tagen iſt es ſo ſelten, daß einem Künſtler das Glück zu Theil wird, ſein Genie zu entwikkeln, ſeine Talente auszubilden. Dieſe Gelegenheit iſt nun da, und von einem Manne, der alles, was groß und ſchön iſt, mit Lieb und Wärme umfaßt, iſt es zu erwarten, daß er hierbei dem weit umfaſſenden Unternehmen des Künſtlers keine engenden Schranken ſetzen wird.

In Eile Ihr Sie verehrender Fried. Flemings.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

3. Friedrich Flemming an Wallraf.

Neuß am 27. April 1806.

Hochgeehrter Herr Profeßor! Zu meiner Beſchämung muß ich es geſtehen, daß ich den mir mitgegebenen Brief an Herrn Heß in Dorf unterwegs verloren habe, und weiß zu meiner Entſchuldigung nichts vorzubringen, als daß ich offenherzig genug bin, einen Fehler zu bekennen, wenn ich ſo nachläſſig war, ihn zu begehen. Juvenis sum, nihil juvenile a me alienum puto. Auch hab' ich meinen Freund Kornelius beauftragt, die ihm mündlich ertheilte Beſtellung an Herrn Heß auszurichten. Da ich aber nicht wiſſen konnte, ob nicht andere Sachen von Wichtigkeit in dem Briefe enthalten waren: ſo hielt ich's für Pflicht Ihnen meine Fatalität zu melden. —

Ich war bei unſerm liebenswürdigen Herrn Paſtor, und brachte ihm Ihren Gruß. Er freute ſich, als ich ihm ſagte, ſie würden bald hieher kommen, und hofft, daß Sie alsdann bei ihm einkehren. — Die Umſtaltungen in der Kirche gehen mit ſchnellem Schritte voran. Sie werden Ihre Freude ſehen, wie alles ſo ſchön und herrlich erſcheint. So lang die Kirche ſteht, wird man ſich mit dankbarer Verehrung an den Urheber dieſer Umſtaltung erinnern. —

Ich bin ſo glücklich in längſtens vierzehn Tagen in Köln, in der Nähe von Ihnen und Herrn Schlegel zu ſeyn, um dort meine Studien fortzuſetzen. Wollen dieß ihrem verehrten Freunde ſagen, und daß es mit gänzlicher Einwilligung meines Vaters geſchieht, mit welchem ich jetzt im ſchönſten Einverſtändniß lebe. —

Noch eins. Sie ſind doch Willens bald hieher zu kommen; können Sie es nicht einrichten, daß es vor meiner Abreiſe geſchieht? Es würde mir eine außerordentliche Freude ſeyn, mit Ihnen die hieſige Gegend zu durchſtreifen, den Antiquitäten nachzuforſchen, in Dorf einige Künſtler und Kabinete zu beſuchen, und überhaupt Ihren angenehmen und lehrreichen Umgang zu genießen. Inzwiſchen wünſch ich Ihnen wohl zu leben, und bitte meine Empfehlung an Herrn Schlegel.

Die Herzlichkeit, mit welcher Sie mich empfingen, macht mich dreiſt, und ich nenne mich Ihren Verehrer und zugleich Ihren Freund Friedrich Flemings.

4. Poll*) an Wallraf.

Neuß am 6. Juni. 1806.

Hochwürdiger, Hochgeehrteſter Herr Profeßor! Beym Anblicke der Oeffnung, die bey der Abnehmung des Dreyfaltigkeits Altars und der zur Erweiterung der neuen Sacriſtei vorgenommenen Arbeit entſtand, äußerten mehrere Männer von Geſchmack den Wunſch, daß dieſelbe bleiben und von beyden Seiten die ihrem Urtheil gemäß ſehr ſchöne Anſicht der runden Kuppel hergeſtellt werden mögte. Hr. Baumeiſter Hermkes ſelbſt war entuſiaſtiſch für dieſe Veränderung. Wir dürften es nicht wagen, Sie ſo frühe wieder zu bitten, daß ſie ſich dieſes Umſtandes halber hiehin bemühen mögten, auch nehmen wir noch Anſtand, Sie durch eine ſchriftliche Anfrage diesfalls zu beunruhigen, da aber Hr. Baumeiſter Köhler, der für Hrn. Looſen die Freundſchaft hatte, hierhin zu kommen, ebenfalls für die Abänderung ſtimmte: ſo bin ich von den Herrn Kirchmeiſtern beauftragt ſo frey, Ihr Gutachten hierüber zu erbitten; ich lege zu dieſem Ende das von Hrn. Köhler ſchriftlich abgefaßte Gutachten bey; ſchenken Sie demſelben Ihren Beyfall: ſo wird ſogleich zur Zerſtörung der alten Pfarrſacriſtei fortgeſchritten werden. Da indeſſen bis zur Entſcheidung die Arbeit nicht fortgeſetzt werden kann, ſo bitte ich recht ſehr, daß Sie den Aufſchluß mit umgehender Poſt gütigſt ertheilen mögen.

Ich habe die Ehre mit vollkommenſter Hochachtung zu beſtehen

Euer Hochwürden

gehorſamſter Diener

J. Poll, Paſtor.

*) Poll, der damals vierzig Jahre zählte, war ſeit ſeinem 25. Lebensjahre Pfarrer von Neuß. Hier wirkte er mit großem Segen, bis er 1816 ſeiner gediegenen juriſtiſchen Kenntniſſe wegen als Rath in das neugegründete preußiſche Konſiſtorium nach Köln berufen wurde. Hier blieb er zwei Jahre, bis er ſich 1818 nach Neuß in das Privatleben zurückzog. Im Jahre 1830 verwaltete er die Pfarre Neuß wieder ein Jahr lang; am 19. April 1838 ſtarb er.

Digitized by Google

5. Cornelius an Wallraf.

Düſſeldorf den 22. Juli 1806.

Herr Profeßor! Ich habe das Lokal beſehen und finde es zu Ihrem ganzen Gedanken geeignet oder vielmehr ich finde ihren Gedanken ſo ſchön, als es das Lokale nur immer zuläßt. Aber man bemerkt leider nur all zu ſehr, daß ihr göttlicher Gedanke ſich nach kleinlichen Verhältniſſen hat bequemen müßen. Die Mahlereyen werden hier, wie groß ſie an ſich werden mögen, mager und unanſehnlich gegen das göttliche Große der Architektur erſcheinen; ſie werden keineswegs mit ihr nur einigermaßen im Verhältniß ſtehn, und die Größe der Idee ſchrumpft in der kleinlichen Form zuſammen, und ihre Würkung wird aufgelößt. Sie werden hier nur bloße Verzierungen ſein und nicht als ein Werk für ſich und wieder zugleich harmoniſch mit dem übrigen Ganzen das Gemüth mächtig ſtimmen und erheben.

Doppelt klein werden die Figuren in den (gegen das Uebrige) kleinen Bogen erſcheinen, weil juſt um ſie her, nach allen Seiten ſo viel leerer Raum iſt. Was iſt hier zu thun? Sie haben mich mit ihrem Zutraun beehrt und mich würdig gefunden, mit ihnen Hand in Hand etwas Großes, für die jetzige Zeiten gantz ſeltenes zu vollenden. Das beſtärkt mich in dem ſchönen Glauben, daß auch ich hier frey meine Meinungen und Anſichten mittheilen darf, ohne Gefahr zu laufen, daß ſie etwas anders als die reinſte Anhänglichkeit an die Sache ſelbſt finden werden. Mein Gedanke war gleich, da ich das alles ſo fand, daß man ſtatt den drey kleinen Bogen den ganzen großen Halbzirkel, worin dieſelben ſtehn, ausmahle. Ich glaube, man braucht die drey Bogen gar nicht weg zu machen, das auf Leinwand gemalte Bild könnte das Ganze bedecken. Wie ſchön iſt die Form und Größe! wie ſchön greift ſie mit den Panaſchen in einander! welch ein Feld für ihre herrlichen Ideen! und für meinen Pinſel! Die Hauptidee bleibt auf jeden Fall, ſie verliert nur das begränzte und beengte, die Figuren werden keine bloſe Statuen mehr. Drey zu drey in einer karakteriſtiſchen Handlung gruppirt machen ein ſchönes Ganze für ſich aus und ſtimmen würdig zum Uebrigen. Wie herrlich würde ſich das Hauptbild ausnehmen, indem es den ſchönſten Platz und das ſchönſte Licht hatt! Es hängt nun ganz von Ihnen ab, ob es ſo werden ſoll; ich will um es zu befördern, dieſe ſechsmahl größere Arbeit für den nehmlichen Preiß machen, denn ſo etwas wird mir in meinem Leben vielleicht nicht mehr begegnen, mit Hülfe eines Profeſſor Wallrafs eine ſolche Kirche auszumahlen; mit welcher Liebe würde ich an dieſer Arbeit hängen! ich würde mich in jene ſchöne alten Kunſtzeiten hineinverſetzt fühlen es würde ſicher mit die ſchönſte Epoche meines Lebens ausmachen. Ich habe Ihnen nun alles geſagt und bin entſchloſſen auch alles zu thun.

Mit Sehnſucht erwarte ich ihr Urtheil

mit Hochachtung P. Cornelius.

6. Poll an Wallraf.

Neuß am 26. Aug. 1806.

Hochwürdiger, Hochzuverehrender Herr Profeßor! Eure Hochwürden haben es gütigſt erlaubet, daß ich an Hochdieſelbe die Anzeige dürfe gelangen laſſen, wenn die Arbeit in dem mittleren Theile des Chores vorgenommen werden ſolle. Wirklich ſind wir nun ſo weit fortgeſchritten. Die beyden Seiten ſind beleget und ganz fertig, und eigentlich iſt noch mehr gethan worden, als wohl hätte geſchehen müßen; denn unſer unternehmende Baumeiſter hat ſogar während meiner Abweſenheit ohne Vorwißen der Kirchmeiſter mit Begnehmigung des Hrn. Sousprefet, wie er vorgiebt, die beyden bekannten Altäre an der Stelle, wo die zur Einfaßung der Reliquien projektirte Piramiden angebracht werden ſollten, aufgeſtellt. Doch dieſes bekümmert mich noch nicht ſo ſehr, als die Beſorgniß, daß die Arbeit im mittleren Theile nicht nach dem Geſchmack der Kenner dürfte vollendet werden. Da mit derſelben wirklich übermorgen der Anfang wird gemacht werden: ſo hätte ich keinen angelegentlicheren Wunſch, als dieſen, daß Eure Hochwürden ſich noch einmal hiehin bemühen mögten; bey dem allgemein bekannten Eifer, der Eure Hochwürden für die Beförderung des Schönen beſeelt, ſchmeichle ich mir, daß er Hochdenſelben nicht vermeßen ſcheinen werde.

Mit vollkommenſter Hochachtung nenne ich mich noch

Eurer Hochwürden ganz verbundenen

J. Poll.

Digitized by Google

7. Poll an Wallraf.

Neuß am 12. Februar. 1806.

Hochgeehrteſter Herr Profeßor! Die Urſache, warum Hr. Hermkes wider die 7 Staffeln ſtimmt, iſt, wenn ich ſeinen Aeußerungen trauen darf, keine andere, als dieſe, damit dem Werke die fürchterliche Anſicht benommen werde, in der es ſich ſonſt wegen der Höhe darſtellen würde. Mit der Sache läßt ſich itzt wohl keine Aenderung mehr vornehmen, weil die Seiten-Mauern, auf welchen die Tribünen aufgeſtellt werden ſollen, wirklich aufgeführt, die marmorne Platten wirklich eingefaßt ſind, und ſchon an Ort und Stelle ſtehen, auch, wie mir Profanen ſcheint, gut laſſen. Freylich wünſchte ich ſelbſt, daß das Werk zu einer größeren Höhe hätte gebracht werden können. Die eigentliche Höhe der Tribünenwände (den Rahm, in den der Marmor eingefaßt iſt, mitberechnet) beträgt 3 Fuß 4 Zoll. Die Tribünen aber können nach der Angabe des Hrn. Hermkes zu 2½ Fuß oder auch etwas höher aufgeführt werden.

Bey Anlegung der fünf und nachher der drey Staffeln ergiebt ſich auch noch der Umſtand, daß der mittlere Theil des Chores höher wird als der beyden Seiten, die wirklich belegt ſind. Hr. Hermkes ſagt zwar, daß er Ihnen dieſes ſchon bemerkt hätte, und Sie dieſes nicht unſchicklich gefunden hätten. Beruhigend wäre es für mich, wenn ich darüber ihre ausdrückliche Erklärung erhalten könnte. Wenn die Höhe durchaus die nämliche ſeyn müßte, ſo blieb wohl kein anderes Mittel übrig, als daß anfangs fünf, und nachher zwey Staffeln angelegt würden, allein das wird auch wohl wegen der nothwendig erforderlichen ungleichen Zahl der Staffeln nicht ſtatt haben können.

Hr. Hermkes wünſcht den Umfang des hohen Alters beſtimmt zu wißen. Dürfte ich Sie daher bitten, daß ſie mir dieſes zu ſagen die Güte haben mögen: ich ſchäme mich wahrhaft, daß ich Ihnen ſo viele Mühe und Sorgen verurſachen muß.

Ewig werde ich dafür bleiben

Euer

ganz verbundener
J. Poll.

8. Abänderungsvorſchläge Wallrafs.

Die bei meiner letzten Gegenwart in Neuß angemerkten Verbeſſerungs-Vorſchläge und weitern Pläne zur Fortſetzung faſſe ich hiermit nach reifer Ueberlegung zuſammen.

1. Iſt es unumgänglich nothwendig, daß der gelbe Anſtrich der unteren Kirche dem Tone der oberen ganz gleich gemacht werde. Es muß alſo, wo dieß noch nicht geſchehen iſt, noch einmal mit dem Stuhle daran, um die letzte Farbe der vorigen gleich zu haben.

2. Die Simſe unter den Galerien auf den Empergängen müſſen alle ſchwarz ſein, auf dem Chor ſowohl als in der unteren Kirche, die Kapitäle und Schaftgeſimſe weiß.

3. Das Graue muß überall auf gutes egales grau gebracht werden, ſo daß die Miſchung mit dem alten rothen ganz daraus verbannt werde; wo wirklich, wie am großen Chorbogen, das roth noch zu ſehr dominirt oder das grau ſo dunkel und ſchlecht ausſieht, muß man ſorgen, daß dieſes mit Milch- oder gar mit Oelfarbe dem guten letzten grau gleich gebracht werde; denn nichts iſt abgeſchmackter als dieſe Disharmonie der Farbe, wie ſie jetzt erſcheint.

4. Herr Cornelius wird erſucht, in der coupola über den Propheten das gelbe noch einmal dem andern egal ſtreichen zu laſſen, damit das neue ſchwarze Holz-Sims auf demſelben hochgelben Grund des übrigen Chores ſich ſchöner ausnehme, ſo wie die ſchwarzen Säulen an den Fenſtern auf ihrem gelb erſcheinen, weil ohnedem in der coupola die Sonne das gelbe noch ſonſt ſehr ableichen wird, auch nicht zu vergeſſen, daß überall unter den Propheten in den Winkelſpitzen der panache noch gelb hervorglänze.

5. Erſuche Herrn Cornelius, in den Propheten und Apoſteln die hohen weißen Lichter mit Schieferweiß oder trieriſchem Kalk zu probieren, die Halblichter und mezzoliali mit röthlichen Scheinen, oder wie ſelbſt ein Kenner mir behaupten wollte, mit gebrochenem Gelb etwas zu heben und zu tiefen, inſonders in den Falten der Kleidungen ſollte dieß wohl viel Wirkung machen. Ich wünſche von Herrn Cornelius das nähere Urtheil darüber zu erfahren, ob gelblichte Widerſcheine hier jene Wirkungen herausbrächten; es würde die Zeichnungen wohl mehr ründen.

Digitized by Google

6. Vivat der neue König David!
7. Die hölzerne Treppe in den Coupel-Fenſtern wegzuſchaffen.
8. Das neue Brettergeſims für Meiſter Kettler gut zu profiliren.

---

9. Cornelius an Wallraf.

Herr Profeſſor!

Neuß den 9. März 1807.

Wir ſind hier fleißig in unſerer Kuppel beſchäftigt. Der Drachenflügel wirt ſich gut machen; da er aber nicht die Halbkugel wie in der Zeichnung, die ſie mir gaben, formieren konnte, ſo war ich genöthigt, die höhere kleinere Verzierung wegzulaßen, ſonſt würde er von unten eine kleinliche Würkung gemacht haben.

Werden die kleinen Säulgen in der Kuppel nicht ſchwärzlich? ich würde dazu rahten, indem ich das Grau des Drachenflügels wie auch das Gelbe ziemlich hell gehalten haben; aber wie ich die mittlern Säulgen, die folgendermaßen ankleben*), machen ſoll, bin ich noch nicht eins mit mir ſelbſt; wenn ſie auch ſchwarz werden, ſo hängt der Theil vom mittleren Ring bis zur Konſole ſo iſolirt ins hunderte hinein; mir deucht alſo, wenn dieſe grau und diejenige, welche den Bogen tragen, ſchwarz würden, die 3 Würſt des Bogens können wieder grau und folgerdermaßen verziert werden.**) Da wir vor Pfingſten mit der oberen Kuppel fertig werden wollen, ſo wünſchte ich von ihnen über die Punkten ſo bald als möglich ihren Raht; auch mögte ich wiſſen, welch Farbe ſie den kleinen Pfeilern in den drey Halbkugeln zugedacht haben, ich erwarte mit nächſtem ihren gütigen Raht, die Pfingſttage aber den Herrn Profeſſor ſeinen Verſprechen gemäß ſelbſt, es empfiehlt ſich ihnen mit wahrer Hochachtung

Peter Cornelius.

Bei Herrn Prof. Flaemmings in der Sekondarſchule.

10. Cornelius an Wallraf.

Herr Profeßor!

Ich habe meinen Moiſes fertig, ich habe ihn ſo groß gehalten, wie es der Raum zuließ, und iſt würcklich eine koloßale Figur worden, die ſich von unten durch ihre kräftige und fleißige ausarbeitung gut und deutlich ausnimmt. Der Herr Paſtor ſowohl als die übrigen Herrn (die ſich ihnen empfehlen laßen) ſind ſehr zufrieden; da ſie aber die kleinen Vögelchen worin die Apoſteln kommen ſollen, ſahen und deren künftige Größe gegen die des Moſes berechneten und dabey bedachten, daß ſelbe durch das Geſims von unten beynah halb verloren gingen, ſo waren wir alle einſtimmig der Meinung, daß der große Halbzirkel, wie ich ihnen gleich proponirte, müße ausgemalt werden. wie ich ihnen damahls ſchrieb, waren ſie gleich meiner Meinung, nur daß die ſchöne Idee mit den 12 Pforten Jeruſalems und dadurch die drei Bogen verloren gingen. Die Beſchwerung mit den Rahmen und, ob ſich ein ſo großes Tuch immer geſpannen halte, dieß alles bemerkten ſie mit recht.

Dieß alles iſt gehoben, hören ſie: errinnern ſie ſich noch der ſchönen Niſchen oben im Thurm? gantz genau wie dieſe mit ihren Verzierungen, Säulgen und allem andern werden 3, ſo groß ſie werden können, gemahlt; in dem mittleren, die höher werden, kömt eine ſtehende und in den beiden andern ſitzende Figur, die kinder werden wider ſtehent, und auf dieſe Art wechſelt es lieblich ab. Die Idee bleibt, es wird im Geiſt und Verhältniß vom Gantzen und gleichfalls eine Piramide; ſtatt das Tuch wird eine dünne Mauer von einem Stein vor der äußern ausladung heraufgeführt; ein Thürchen von Holz wirt der Sockel der mittleren Figur; findet die Nachwelt die 3 Bogen, (die übrigens ſehr unachtſam gebaut ſind), ſchöner als meine Figuren in den gemahlten Bogen, ſo hatt man nur das leichte Mauerwerk wegzuſchlagen, und ſie ſtehn da ganz unverlezt. für die Koſten des Tuchs und der Rahmen kann was andres gemacht werden, und große Arbeit wird erſpart. ich bitte Sie recht ſehr, Herr Profeßor, mir ſobald als möglich, darüber ihre gütige Meinung zu ſchreiben, denn ich hoffe mit Gottes Hülf noch ein dieſer Bilder der Sommer fertig zu bekommen.

Flaemmings empfiehlt ſich ihnen wie auch ihr bereitwilliger

P. Cornelius.

---

*) Hier iſt eine kleine Säulenſtellung im Brief ſkizzirt.

**) Hier iſt die Ornamentirung wieder ſkizzirt.

Digitized by Google

11. Cornelius an Wallraf.

Herr Professor!

Neuß den 8. Juli. 1808.

Da ich nun mit meinen Aposteln fertig bin und das Gerüst abgebrochen ist, so wünschen wir alle nichts sehnlicher als sie wieder einmahl bey uns zu sehn. ihre Gegenwart lieber Herr Professor ist für ihre und meine Beruhigung nöthig sie werden jetzt meine gewis fleißigen Arbeiten nicht mehr verkennen und mein bisheriges Verfahren nicht misbilligen. Das Vollkomne, wonach ich ringe, habe ich hier nicht erreicht, das weis ich, aber ich weis auch, daß ich etwas gemacht habe, das sich über die Mittelmäßigkeit erhebt.

Ich brauche ihnen nicht zu sagen, daß ihre Ideen über die neun Chör der Engel vortreflich sind; so etwas spricht von selbst. das übrige mündlich. schließlich bitte ich sie in einigen Tagen uns zum wenigsten mit ihrem Besuch zu beehren, sonst wird das neue Gerüst gebaut und sie können wieder von unten nichts sehen.

Alle ihre bekannten grüßen sie sowie ihr

P. Cornelius.

12. Cornelius an Wallraf.

Hochgeehrter Herr Professor!

In der Absicht mich nach Ihrem Befinden zu erkundigen und einer sehr schätzbaren Dame Ihre Bekantschaft zu verschaffen, nehme ich mir die Freyheit, Ihnen Ueberbringerin dieses, Madame Hadermann, bestens zu empfehlen, und ich wünschte sehr, daß Sie dieselbe mit Ihrer unterrichtenden Begleitung erfreuten hinsichtlich der Kölnischen Alterthümer und Kunstdenkmäler, vorzüglich des Doms und Ihrer vortrefflichen Gemälde Sammlung, die, wie ich mit Freude vernommen, jetzt aufgestellt ist.

Was meine jetzige Lage und Arbeiten betrifft, wird Ihnen Madame Hadermann die Güte haben das zu erzählen, was Sie, werthgeschätzter Freund, wissen wollen, und ich wünschte ebenso, wenn Ihre Geschäfte eine schriftliche Erwiederung, die mich sehr freuen würde, unmöglich machen sollte, so wie sie mir befehlen mich kurz zu faßen, durch dieselbe von Ihrem Befinden benachrichtiget zu werden.

Ich empfehle mich Ihrem freundschaftlich fortdaurenden Wohlwollen und versichere Sie meiner unveränderten Hochachtung

Frankfurt am 10. Juli. 1810. Cornelius.

Die Ausstellung der Royal Academy in London.

(Schluß).

Nach diesen beiden Koryphäen der englischen Kunst haben wir noch ein halbes Dutzend sehr talentvoller und interessanter Künstler zu erwähnen, wie Calderon, Maclise, Watts, Pettie, Cooke, Leslie u. A., die theilweise zur Royal Academy gehören und mit Erfolg im historischen Genre, in der Landschaft oder im Porträt sich versuchen. Dann kommen noch vereinzelte gute Bilder und endlich eine achtbare Mittelsorte, die wir hier nicht en détail untersuchen, sondern nur en bloc charakterisiren können. Alle diese Maler sind sehr geschickt, sie haben Alles, was zu ihrem Beruf gehört, tüchtig inne, und sie vereinigen mit einer glänzenden Ausführung verführerische poetische Züge, obgleich ihnen eine tiefere Auffassung oder ein tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Technik abgehen.

Digitized by Google

Mr. Calderon stellte vier in ihren Motiven sehr mannigfaltige Bilder aus, darunter ein Porträt. In zweien derselben scheint er sich der kontinentalen neugriechischen Schule zu nähern, die bis jetzt in England nicht in großer Gunst gestanden hat und die doch den hier herrschenden Tendenzen durch ihren eleganten und geistreichen Styl, durch ihre hübschen rosigen oder bläulichen Töne, durch ihre genrehafte und moderne Auffassung antiker Gegenstände so wohl entsprechen würde. Mr. Calderon unterscheidet sich von dieser Schule durch die Wahl gebrochener Töne und durch geringere Künstelei. In Nr. 369 stellt er uns eine Quelle in der Nähe eines Gebüsches dar, an welcher zwei junge Mädchen eben zu schöpfen im Begriffe sind. Die Allegorie: „Der Frühling, der den Winter vertreibt", ist ein Bild von sanftem und vornehmem Ton; doch fehlt es ihm an Studium und Tiefe. Auch wenn Calderon einen Griff in das moderne Leben thut, ist er mir eine willkommene Erscheinung. Wie Millais und in fast ebenso großen Dimensionen, stellt er uns in seinen bettelnden Waisenkindern eine frisch aus der Wirklichkeit entlehnte Scene mit schlichter, von jeder falschen Sentimentalität freier Empfindung vor Augen.

M. Watts besitzt weniger Phantasie als Calderon, aber eine gediegenere künstlerische Bildung. Sein Porträt des Aquarellmalers Burne Jones ist eines der besten auf der Ausstellung, von schlagender Wahrheit und höchst solider Mache, ohne jede Affektation. Die „Daphne", ein nacktes Mädchen, welches in einem Lorbeergebüsche steht, hat gut modellirte Parthien und einen angenehmen Ton, aber es fehlt ihm an Interesse. Die „Fata Morgana", eine große nackte Gestalt, die sich in Begleitung eines Genius vor einem Reiter flüchtet, welcher sie zu ergreifen sucht, hat ebenfalls ganz vorzügliche Qualitäten: das Kolorit ist blühend, ein Diaz im Großen; die röthlichen blonden Fleischtöne der Fliehenden bilden einen schönen Gegensatz gegen die dunkle Gestalt des Verfolgers und das Ganze zeugt von einem bedeutenden dekorativen Talent. Größere Klarheit des Gedankens, eine plastischere Phantasie, und M. Watts wäre der erste Historienmaler Englands!

Das Gemälde von Maclise: „Die Grafen von Desmond und Ormond" erweckt unsern Schmerz über den Tod dieses ausgezeichneten Künstlers, welcher die Anforderungen großer historischer Stoffe mit den modernen Kunstanschauungen und den Gesetzen der monumentalen Malerei so trefflich zu vereinigen verstand. Er zeigt sich uns hier in seiner ganzen Stärke, als Meister der Komposition und im schönen Fluß der Linien, im Ausdruck allerdings schwach und in der Farbe konventionell.

M. George Leslie, der sich bisher auf Kompositionen von sehr wenigen Figuren beschränkte, versuchte sich diesmal an einer umfassenderen Darstellung. Unter dem Titel: „Fortunes" führt er uns eine reizende Gesellschaft jener jungen englischen Ladies vor, die im steten Verkehr mit der Natur sich ihre Frische und Naivetät zu bewahren wissen. Wir sind im Freien: eines der Mädchen stützt sich mit dem Ellbogen auf das Geländer einer ländlichen Brücke und wirft Rosen in den Bach, der zu ihren Füßen fließt; die andern sitzen umher, schauen den dahinschwimmenden, oder untergehenden Blättern zu und weissagen sich, in holde Träumerei versunken, nach deren Schicksal das ihrige. Es ist ein reizvolles Bild voller Wahrheit und natürlicher Anmuth, das aber, um dem Kritiker ganz zu gefallen, in der Farbe weniger weich und undurchsichtig und in der Durchbildung, namentlich des Landschaftlichen, sorgfältiger sein müßte. Es ist das gerade Gegentheil des alten Leslie, dessen Bilder so bestimmt und scharf gezeichnet, man möchte sagen mehr geschrieben als gemalt sind.

Die Heldin des andern Bildes von George Leslie träumt auch, aber ganz allein; in Weiß gekleidet, ein Buch in der Hand, sitzt sie vor einem in den Park hinausgehenden Fenster und ergötzt sich an der balsamischen Luft des Frühlings, am Gesange der Vögel, am Duft der Blumen. Es offenbart sich in diesen Bildern eine Unbefangenheit und Natürlichkeit der Empfindung, die wir bei unsern kontinentalen Künstlern, denen Effekt und Geist über Alles gehen, sehr selten finden. Die Einheit von Gedanke und Ausführung ist eine so vollständige, daß man zu ihrem Gunsten der englischen Schule ihre freiwillige Isolirung gern verzeiht. Sie thut gut daran, ihren eigenen Weg zu gehen, ihren eigenen Inspirationen zu folgen und den Deutschen, Franzosen und Belgiern das Experimentiren in allen möglichen Stylen und Kunstweisen zu überlassen. Sie kennt und liebt die Natur, und, Alles in Allem gerechnet, ist die Natur für die Kunst denn doch wohl ebenso viel werth wie die Archäologie.

Digitized by Google

Der universelle Frith behandelt auch dieses Jahr, wie früher, in seiner geistreichen und frivolen Weise alle möglichen Stoffe. — Zwei Repräsentanten der sogenannten schottischen Schule bekunden ein lebhaftes Gefühl für Farbe. Der Eine, M. Orchardson, sonst ein recht unbedeutender Künstler, bringt uns unter dem Namen „Tagesträume" (Day dreams) ein junges in Schwarz gekleidetes Mädchen, das in wenig malerischer Stellung auf dem Divan liegt, und „Fischer auf dem Meer", welche sich stehend an einer Wand ihres Schiffes halten, um von den Wogen nicht über Bord geschleudert zu werden, ein besonders in den Extremitäten schlecht gezeichnetes Bild. Der Zweite ist M. Pettie. Sein „Ausfall aus einem Schlosse" ist sehr solid gemacht und wahr im Gesammtton, aber die Figuren haben kein Relief und die Anordnung ist zu einförmig. „As you like it" hat M. Pettie den Stoff zu seinem zweiten Bilde gegeben. Die Ziegenhirtin steht an der Spitze ihrer Heerde in dem schon herbstlich gefärbten Walde; sie senkt die Augen und ihre ganze Haltung verräth Ueberraschung; Touchstone, der Narr, in buntscheckiger Kleidung, schaut sie schelmisch an: ein Bild von lebhafter ansprechender Farbe, aber nicht gut genug gezeichnet. „'T is blythe May day" von demselben ist ein kleines Meisterstück von Heiterkeit und Vollendung; Empfindung, Zeichnung, Farbe, Alles ist vortrefflich. Ein junger Bursch von blühender Gesichtsfarbe kommt einen steinigen Weg herab, halb gehend, halb laufend, lachend, irgend eine Ballade von Burns singend, an jedem Arm ein Liebchen, die Eine sanft erröthend, bescheiden, die Andre heiter, provocirend. Eine eifersüchtig auf die Andere. Sie folgen willig der Bewegung, welche ihr Führer angeschlagen, und bilden mit ihm eine so reizende und malerische, lebensvolle Gruppe, daß man sich ungern den Moment vergegenwärtigt, in welchem der Bursche seine Wahl treffen und trennen wird, was hier so hübsch vereinigt ist.

Die meisten übrigen Genremaler zeichnen sich bei Weitem mehr durch ihre technischen Eigenschaften als durch Witz und Energie der Charakteristik aus. Letztere mangeln der diesjährigen Ausstellung in einem solchen Grade, daß man sich frägt, ob man wirklich in dem Lande Hogarth's und Wilkie's sich befindet. Es fehlt uns der Raum, um auf Einzelnes näher einzugehen. Andererseits fehlen in der Royal Academy jene Specialisten, die auf dem Kontinent immer zahlreicher werden, die Ethnographen, Rokoko- und Renaissance-Maler und Verherrlicher des Mittelalters. Die Engländer verwerfen die Mittel, durch die man bei uns die Originalität und Bedeutung eines Künstlers heraufschrauben möchte, in Wahrheit aber nur seinen Horizont beschränkt. Sie wollen universell sein; ob zu ihrem Vortheil, das lassen wir hier unerörtert.

Die Porträts der Ausstellung würden einen eigenen Aufsatz erfordern; uns ist nur gestattet, die interessantesten hervorzuheben. M. Wells hat in seinem Bildniß des Lord Kanzlers das Porträt zu einem Geschichtsbilde zu steigern gesucht und sich dabei mit Glück Holbein's Kartons zum Muster genommen. Aber das Interesse, das sein Werk erweckt, beruht mehr auf den Nebendingen als auf dem Kopfe des Kanzlers, dessen trockenes Antlitz von der ungeheuren Perrücke ganz erdrückt wird. Das Reiterporträt des M. A. Tompson von dem Präsidenten der Akademie Sir Grant ist frei und wahr in Haltung und Auffassung, aber von harter, prosaischer Behandlung. Das schöne Frauenbildniß von M. J. B. Burgeß mit einer Hyazinthe in der Hand hat die schönsten Augen der Welt und einen Ausdruck von verführerischer Weichheit und Melancholie. Es ist ebenso gut ein Genrebild wie ein Porträt, und nicht ohne Grund hat der Künstler seiner Heldin den Namen der Blume gegeben, welche sie in der Hand hält.

Unter den Thiermalern ist in erster Linie M. Ansdall zu nennen. Seine Leistungen sind allerdings brillant, aber oberflächlich.

Die Landschaft und namentlich die Marinemalerei bietet eine große Zahl ausgezeichneter Werke dar. Turner's Einfluß ist noch überall zu spüren, besonders im Aquarell. Auch Constable findet einige Nachahmer. Im Ganzen ist die Malweise eine mehr geleckte als breite. In erster Linie steht unter den Marinemalern M. Cooke. Seine Hafenansichten sind meisterhaft; nur ein Seemann kann die genaue Kenntniß des Schiffsbaues vollkommen würdigen, die seine Bilder verrathen. Aber leider verliert er sich gar zu sehr in diese kleinen Einzelheiten. M. J. Brett kennt das Meer aus dem Grunde, stellt es aber auch mit einer minutiösen Treue dar, welche mehr wissenschaftlich als künstlerisch ist. — Unter den Landschaftern nimmt M. Redgrave einen Platz

Digitized by Google

ganz für sich in Anspruch. Er sieht die Natur auf seine Weise an und entdeckt in ihr eine Menge von Schönheiten, die den Augen Anderer entgehen; man muß ihm auf sein Gebiet folgen, um seinen „Hochlandpark" vollkommen würdigen zu können, dieses ungeheure Panorama von einer merkwürdigen Ausführung des Details, auf dem jeder Gegenstand für sich studirt erscheint, ohne Bezug auf die naheliegenden Gegenstände und auf das Ganze, auf dem das Gras im Vordergrunde den sammetartigen Anblick entfernter grünbewachsener Hügel gewährt, und ein tiefes Blau alle übrigen Töne der Art überbietet, daß man sich die Frage vorlegt, ob M. Redgrave's Pupille vielleicht anders beschaffen ist, wie die der übrigen Menschen und ob er vielleicht dort Blau sieht, wo wir Grau oder Braun wahrnehmen. Sein „Waldeingang" ist übrigens ein stimmungsvolles, frisches Bild, und die wild wachsenden Kräuter zu beiden Seiten des Weges, die schlanken Grashalme, die Blumen und Sträucher bilden ein ebenso naturwahres wie malerisches Ganzes. Sein „Mönchsgespenst", das mit trügerischem Licht den verspäteten Wanderer in einen Sumpf lockt, halb Genrebild, halb Landschaft, zeichnet sich durch frappante Lichtwirkung und durch sehr bestimmte, plastische Durchführung aus. Es hat nur zwei Fehler: der eine, augenfällige ist, daß der Körper des Mönchs zu kurz gerathen ist; er gleicht mehr einem Kinde als einem erwachsenen Menschen; der zweite scheint selbst der englischen Presse entgangen zu sein; er besteht darin, daß das Bild die getreue Wiederholung einer Radirung desselben Künstlers ist, welche in dem 1849 durch den „Etching Club" illustrirten „Allegro" von Milton erschien.

Die „Abendstimmung" von M. Vicat Cole (mit einer Kühe heimtreibenden Magd als Staffage) zeugt von dem in England seltenen Streben, mehr durch Massen als durch kleines Detail zu wirken; allein M. Cole hat über den ganzen Himmel ein monotones Gelb ausgegossen, welches dem Bilde sehr schadet. — Die Landschaft von M. Leader (Nr. 979) wurde zu wenig beachtet. Sie stellt eine Schleuse in der Nähe einer Kirche dar und ist ein Bild von sehr tüchtigen Qualitäten, einerseits an Hobbema, andererseits an Constable erinnernd; der Ton ist satt und tief, die rothen Ziegel des Gemäuers stehen in wohlthuendem Gegensatze gegen das düstere, stille Gewässer, nur der Hintergrund ist zu flüchtig behandelt. — Von den unzähligen Bildern derselben Gattung seien hier nur noch die historischen Landschaften des M. Herbert namhaft gemacht.

Die graphischen Künste haben wenig beigesteuert; die Grabstichelarbeiten sind im Allgemeinen recht schwach; nur die Herzogin von Devonshire nach Gainsborough von M. R. Graves zeichnet sich durch eine gute Gesammtwirkung und feine, elegante Stichelführung aus; aber die Zeichnung ist schwach. Unter den Radirungen stehen die Blätter von M. Seymour Haden vereinzelt da; sie repräsentiren ihren Autor auf's Glänzendste.

Die Skulptur ist ganz ärmlich vertreten. Hier macht sich der Mangel einer klassischen Tradition weit fühlbarer als in der Malerei. Porträts, Thiere, Genreſcenen bilden fast das ganze Kontingent.

Nur wenige Ausländer gaben der Einladung der Royal Academy Folge. Um von Gérôme's und Anderer bekannten Bildern zu schweigen, so hatte der ältere Daubigny eine sehr schöne „Landschaft an den Ufern der Oise" eingesandt, welche von den Arbeiten seiner letzten vier bis fünf Jahre sehr vortheilhaft abstach. Die drei kleinen Bilder von Alma Tadema verdienten allein einen ausführlichen Artikel; sie sind ganz reizend und in London unseres Wissens zuerst vor die Oeffentlichkeit getreten; alle drei stellen Scenen des antiken Lebens dar.

Aus dem Betrachteten folgt, daß die englische Kunst der Gegenwart beträchtliche Lücken aufweist, daß sie keinen Meister besitzt, welcher die großen Begebenheiten unserer und der vergangenen Zeit würdig darzustellen, und dadurch die nationale Gesinnung zu stählen und zu erheben verstünde; andererseits freilich auch, daß sie die Erfordernisse des Luxus, welche unsere Zeit an die Künste stellt, vortrefflich zu befriedigen weiß. Millais wird mit seinem festen, kecken Pinsel die interessanten Persönlichkeiten der Gesellschaft verewigen; Landseer wird das Bedürfniß nach Darstellung der edlen Thiere, welches in der britischen Race tiefeingewurzelt ist, befriedigen; Andere endlich, und sie bilden die Mehrzahl, werden dem Kultus der Natur dienen und den realistischen Neigungen der Gegenwart oder dem rein materiellen, sinnlichen Wohlbehagen am Gefälligen und Reizenden fröhnen. Aber daß aus diesen Sphären in England so wenig wie bei uns das wahre Heil der Kunst zu erwarten ist, wissen wir wohl Alle. E. M.

Digitized by Google

Kunſtliteratur.

Apelles' Leben und Werke von Gustav Wustmann, Lehrer an der Nikolaischule in Leipzig. Leipzig, 1870. W. Engelmann.

Ein dankenswerther Beitrag zur Geſchichte der griechiſchen Malerei von einem jungen Archäologen, Schüler J. Overbeck's, der ſchon durch ein Paar Aufſätze im 23. Bande des Rheiniſchen Muſeums („Die Ueberlieferung des Plinius über die Anfänge der griechiſchen Malerei", S. 255 ff. und „Die ſikyoniſche Malerſchule", S. 454 ff.) Proben von eingehenden Studien auf dieſem Gebiete gegeben hat. Der Verfaſſer begleitet im erſten Abſchnitt ſeiner Schrift den Apelles aus ſeiner Heimat Kolophon (wo er nach des Verfaſſers freilich ziemlich unſicherer Annahme „ein Jahrzehnt oder noch früher" vor Alexander dem Großen geboren wurde) in die Lehre zu dem nur durch ſeinen großen Schüler bekannten Maler Ephoros nach Epheſos, bei deſſen Reichthum an Kunſtwerken er einen Augenblick verweilt, dann im zweiten und dritten Abſchnitt nach Sikyon, deſſen Kunſtleben von den ſagenhaften Anfängen bis zum gänzlichen Verfall (bei deſſen Schilderung der Verfaſſer übrigens zu ſtark aufträgt, wenn er S. 15 ſagt, Pauſanias habe in Sikyon kaum ein einziges Werk mehr gefunden, welches ihm die glänzenden Tage des ehemaligen Kunſtlebens hätte ahnen laſſen können: das Goldelfenbeinbild des Dionyſos und die Marmorſtatuen von Bakchantinnen von unbekannten Meiſtern, der eherne Zeus von Lyſippos und die vergoldete Artemis daneben, die Erzſtatue des Herakles von Lyſippos, der Hermes Agoräos und die Erzbilder der Töchter des Proitos, der marmorne Herakles des Skopas, der chryſelephantine Asklepios des Kalamis und die Aphrodite des Kanachos in derſelben Technik waren doch gewiß unverächtliche Zeugniſſe der glänzenden Tage des ſikyoniſchen Kunſtlebens!) in kurzen Zügen geſchildert wird, um den Einfluß deſſelben auf Apelles und die Stellung, welche dieſer ſelbſt im Kreiſe der dortigen Maler einnahm, zu beſtimmen. Von den Gemälden des Apelles ſetzt der Verf. in dieſe ſikyoniſche Periode, außer ſeinem durch Polemon bezeugten Antheil an dem Porträt des Ariſtratos, „Proportionsſtudien, nackte Jünglings- oder Männergeſtalten" (auf ſolche ſchließt er ziemlich willkürlich aus dem von Plinius erwähnten Bilde eines nackten Heros, das „nicht vereinzelt geweſen ſein werde") und das ſpäter in Samos befindliche Porträt eines gewiſſen Habron, indem er dabei an den Maler dieſes Namens denkt, „der möglicherweiſe auch ſeine Studien in Sikyon machte und mit Apelles bei dieſer Gelegenheit näher befreundet wurde" (S. 32): eine Vermuthung, die, wie wohl Jeder fühlt, auf ſehr ſchwachen Füßen ſteht. Im vierten Abſchnitt führt uns der Verfaſſer nach Pella, an den Hof König Philipp's von Makedonien, wohin Apelles nach ſeiner Vermuthung ungefähr um das Jahr 343 überſiedelte, und ſchildert zunächſt, ſoweit es möglich iſt, das Treiben der griechiſchen Künſtlerkolonie am Hofe Philipps und Alexander's überhaupt, ſodann die Thätigkeit des Apelles insbeſondere, ſoweit dieſelbe als dem Dienſte des makedoniſchen Hofes gewidmet erſcheint, alſo auch noch nachdem Apelles mit Lyſippos Pella verlaſſen und ſeinen Wohnſitz in Epheſos aufgeſchlagen hatte: der Verfaſſer vermuthet, daß dies ſchon vor dem Frühling 334, wo Alexander nach dem Hellespont aufbrach, geſchehen ſei, indem er die Idee, daß der König ſeine Hofkünſtler mit nach Aſien genommen habe, rundweg als „abenteuerlich" bezeichnet; dem Referenten dagegen erſcheint es als die natürlichſte Annahme, daß Apelles, von Alexander aufgefordert, ihn auf dem Feldzuge zu begleiten, mit demſelben nach Kleinaſien kam, dort aber, weil ihm die Luſt, dem Hauptquartier, wie wir ſagen würden, weiter zu folgen, ausging, in ſeiner zweiten Heimat Epheſos zurückblieb. Zu den von Apelles noch in Pella ausgeführten Gemälden zählt der Verf. mit wenig Wahrſcheinlichkeit die Porträts des Antigonos (die nach des Referenten Anſicht erſt nach Alexander's Tode gemalt ſind) und des Menander (Referent hat ſchon in den Jahr-

Digitized by Google

büchern für Philol., Bd. LXXVII, S. 115 ff., die Vermuthung aufgeſtellt, daß nicht dieſer Vertraute Alexander's, ſondern Aſandros, der bei der Theilung der Länder unter Alexander's Feldherrn Ol. 114, 2 Karien erhielt, von Apelles porträtirt worden ſei und kann die ſchon von Urlichs „De numeris et nominibus propriis in Plinii N. H." p. 65, vorgeſchlagene Interpunktion und Erklärung der Stelle des Plin. XXXV, 93, die W. S. 104, Anmerkung 10 vorträgt, nicht billigen). Der fünfte Abſchnitt behandelt die fernere Thätigkeit des Apelles in Epheſos, nach der ſtillſchweigenden oder ausgeſprochenen Löſung ſeines Verhältniſſes zu Alexander, welche Löſung nach des Verfaſſers Anſicht „durch einen ſehr fühlbaren Umſchwung in der ganzen künſtleriſchen Richtung des Apelles" bezeichnet wird, indem dieſer „die Porträtmalerei und die unausgeſetzte Verherrlichung Alexander's und ſeiner Umgebung aufgab und ſich idealen, zum Theil wohl freigewählten Vorwürfen zuwandte" (S. 58). Nach des Referenten Anſicht beſtand jene Löſung einfach darin, daß Apelles aufhörte, den Alexander zu malen, weil dieſer in ſeinen letzten Lebensjahren, von anderen Intereſſen in Anſpruch genommen, aufhörte, Gemälde bei ihm zu beſtellen: einen wirklichen Umſchwung der künſtleriſchen Richtung des Apelles kann er deshalb nicht annehmen, weil er glaubt, daß mehrere Porträts von Feldherrn Alexander's, wie die des Antigonos und das des Aſandros (ſ. o.) erſt nach Alexander's Tode gemalt ſind; auch der Beſuch in Alexandreia, der, wie der Verfaſſer gewiß richtig annimmt, auf eine Einladung des Ptolemaios erfolgte, ſcheint darauf hinzudeuten, daß Apelles noch in ſeinen ſpäteren Lebensjahren gern wieder eine Stellung als „Hofmaler" eingenommen hätte. Von den ſicher oder wahrſcheinlich in Epheſos ausgeführten Bildern behandelt W. die Prozeſſion eines Megabyzos (Oberprieſters der Artemis) und die Artemis im Kreiſe ihrer Hierodulen (?), ferner die Bilder der Tyche und der Charis noch im fünften Abſchnitt, während dem berühmteſten Gemälde des Künſtlers, der Aphrodite Anadyomene, ein beſonderer Abſchnitt, der ſechſte, gewidmet iſt. Im Widerſpruch gegen Benndorf, welcher („De anthologiae graecae epigrammatis quae ad artes spectant," Bonn 1862, p. 73 s.) ein Epigramm eines gewiſſen Demokritos auf das Gemälde des Apelles bezieht und danach annimmt, daß die Göttin nur mit der Bruſt aus dem Waſſer hervorragend dargeſtellt war, während die Wellen die untere Hälfte des Körpers bedeckten (eine Annahme, für die beſonders auch der Umſtand ſpricht, daß Niemand die untere Hälfte des Bildes zu reſtauriren wagte), hält W. an der gewöhnlichen Anſicht feſt, wornach die Göttin völlig unverhüllt, ſchon ganz dem Waſſer entſtiegen gemalt war. Wenn er zur Motivirung ſeines Widerſpruches ſchreibt (S. 108): „Wie hätte die Göttin aber auch ihr Haar bereits ausdrücken können, wenn ſie noch ſo weit vom Ufer entfernt war, daß ſie noch bis unter die Bruſt von den Fluthen bedeckt wurde und alſo im nächſten Augenblicke ſchon ihr Haupt wieder von den Wellen benetzt werden konnte?" ſo ſcheint er dabei viel mehr an die unruhig bewegte Nord- oder Oſtſee, als an das bei ruhigem Wetter ſpiegelglatte mittelländiſche Meer gedacht zu haben. Auch der Einwand: „Wie wäre es möglich geweſen, daß aus einem ſolchen Bilde die plaſtiſchen Darſtellungen der Anadyomene hätten hervorgehen können, die doch ohne Zweifel aus dem Gemälde des Apelles hervorgegangen ſind?" iſt völlig grundlos, da ja für einen Bildhauer, welcher das Gemälde des Apelles ſo zu ſagen in's Plaſtiſche überſetzen wollte, die Darſtellung einer mit halbem Leibe aus dem Waſſer hervorragenden Aphrodite nur mit Hülfe der Reliefbildung (vgl. den Helios des öſtlichen Parthenongiebels) möglich geweſen wäre, während bei Bildung einer Statue ihm nur die Wahl blieb, die Göttin völlig nackt darzuſtellen oder den unteren Theil ihres Körpers durch ein Gewand zu verhüllen: beide Wege ſind bekanntlich in den uns erhaltenen plaſtiſchen Darſtellungen der Anadyomene eingeſchlagen worden. Und wenn endlich W. behauptet, daß „dem Apelles eine ſolche Darſtellung ſchwerlich zuzutrauen" ſei, ſo ſcheint dem Referenten im Gegentheil die Darſtellung des durch das durchſichtige Waſſer bedeckten Fleiſches der entſchieden ſchon etwas virtuoſenhaften Richtung des Apelles (man denke an den Alexander mit dem Blitz in der Hand und an die Darſtellung des Gewitters) ganz zu entſprechen. Was den Ausdruck des Antlitzes der Göttin anbelangt, ſo ſchließt W. aus dem Epigramm des Leonidas von Tarent, wonach „ruhiges Verlangen aus ihren Augen ſtrahlt," auf einen „Zug der Wehmuth", der uns weder für die Situation noch für die künſtleriſche Richtung des Apelles zu paſſen ſcheint. — Die letzten Abſchnitte des Wuſtmann'ſchen Buches behandeln die Beſuche des Apelles bei Protogenes in Rhodos und am Hofe des Ptolemaios in Alexandreia und das Lebensende des Künſtlers, ferner die von demſelben erzählten Künſtler-

Digitized by Google

anekdoten (wobei der Verfaſſer manche hübſche Parallelen aus der Geſchichte der neueren Malerei beibringt), endlich die kunſtgeſchichtliche Stellung des Apelles und ſeine Beurtheilung im Alterthum, wobei der Verfaſſer namentlich das Verhältniß zwiſchen Apelles und Polygnotos, den beiden Männern, „welche den doppelten Höhepunkt und, man darf wohl ſagen, zugleich Anfang und Ende der helleniſchen Malerei bezeichnen", (S. 95) zu fixiren ſucht. Wenn er dabei beide Männer in gewiſſen Beziehungen mit Raffael in Parallele ſtellt (freilich mit der Einſchränkung: „was aber das Wunderbarſte in Raffael's Erſcheinung iſt, die vollkommene Harmonie ſeiner ganzen künſtleriſchen Anlage, deſſen kann weder Polygnot noch Apelles ſich rühmen," S. 97), ſo erſcheint uns dieſe Parallele für Polygnot als durchaus nicht zutreffend: dieſer nimmt vielmehr in der Geſchichte der griechiſchen Malerei ganz dieſelbe Stelle ein, wie Giotto in der der italieniſchen, und auch für Apelles dürfte wohl eine Vergleichung mit Tizian oder mit Correggio beſſer am Platze ſein als mit Raffael.

Auf einige dem ſpeciell philologiſchen Gebiete angehörige Kontroverſen, zu denen namentlich die dem Wuſtmann'ſchen Buche angehängten „Anmerkungen" (S. 101—111) Veranlaſſung geben könnten, wollen wir hier nicht eingehen, theils weil ſie für die Mehrzahl der Leſer dieſes Blattes zu wenig Intereſſe darbieten dürften, theils weil wir dieſelben ſchon in unſerer Anzeige des Buches im Literariſchen Centralblatt kurz berührt haben.

Jena. **C. Burſian.**

Geſchichte des doriſchen Styls nach den neueſten Forſchungen bearbeitet, mit einem Atlas von 24 Tafeln, von Dr. P. F. Krell. Stuttgart 1870.

Schriften wiſſenſchaftlich gebildeter Architekten, d. h. ſolcher, die mit der Kenntniß der Technik ihrer Kunſt Sinn und Verſtändniß für hiſtoriſche Entwickelung überhaupt und für die für architektoniſche Entwickelung beſonders charakteriſtiſchen Detailformen verbinden, über die Geſchichte und das Syſtem ihrer Kunſt ſind uns Archäologen immer willkommen. Wer von uns wollte nicht dankbar anerkennen, wie viel er für die Förderung ſeiner Erkenntniß der griechiſchen Architektur und ihrer hiſtoriſchen Entwickelung Böttticher's eben in zweiter Auflage erſcheinender „Tektonik der Hellenen" und Semper's noch nicht von allen Archäologen nach Gebühr gewürdigtem Werke: „Der Stil in den techniſchen und tektoniſchen Künſten" verdankt! Dieſem letzteren Werke, ſoweit es die griechiſch-doriſche Baukunſt betrifft, ſchließt ſich im Großen und Ganzen, freilich in durchaus ſelbſtändiger Weiſe, die vorliegende Geſchichte des doriſchen Styls an, das Werk eines jungen Architekten, der ſich unter Brunn's und Reber's Leitung auf dem Gebiete der antiken Kunſtgeſchichte ausreichend orientirt hat, um ſeine ſpezielle Aufgabe, die Entwickelung des doriſchen Bauſtyls nach ſeiner Geſammterſcheinung, wie nach allen ſeinen Details, in ächt hiſtoriſchem Sinne, d. h. im Zuſammenhange mit der geſammten helleniſchen Kulturentwickelung, aufzufaſſen und darzuſtellen. Daß der Verfaſſer nicht Alterthumsforſcher von Beruf iſt, das erklärt und entſchuldigt eine Anzahl von Verſehen auf philologiſch-archäologiſchem Gebiete, die Referent ſchon bei einer anderen Gelegenheit (bei der Anzeige des Werkes im Literariſchen Centralblatt) hervorgehoben hat und auf die er daher hier nicht zurückkommen will, beſonders da der Werth des Buches im Ganzen dadurch nicht beeinträchtigt wird. Der Verfaſſer giebt uns zuerſt eine „ſyſtematiſche Betrachtung des doriſchen Styls", worin er über das Grundſchema, die einzelnen Strukturtheile und die Bemalung des doriſchen Peripteral-Tempels handelt, nebſt kurzen Bemerkungen über andere Arten von Gebäuden, wie Kapellen (Templa in antis), Gräber, Hallen und Thore, an denen der doriſche Styl zur Anwendung gekommen iſt. In Bezug auf die Charakteriſtik der einzelnen Strukturtheile polemiſirt der Verf. entſchieden gegen Böttticher's Auffaſſung des Echinus des Säulenkapitäls, den er aus der Analogie eines mit den Spitzen nach Innen eingebogenen Blumenkelches erklärt, als Kymation, d. h. als eines Kranzes bis an ihre Spitzen wieder

Digitized by Google

umgebogener Blätter (S. 6 ff.). Wenn er dabei bemerkt, daß die von Böttticher als Beweis für ſeine Theorie angeführten Echinoi des Theſeustempels bis jetzt das einzige Beiſpiel der Bemalung mit einem ſolchen Blattkranz bilden, ſo iſt dies ſchwerlich richtig. Referent erinnert ſich beſtimmt, in einem attiſchen Dorfe (wahrſcheinlich in Markopulo; doch kann er dies nicht mehr ſicher angeben) ein doriſches Kapitäl aus Porosſtein mit den eingeritzten Umriſſen einer ſolchen, offenbar urſprünglich gemalten Blattverzierung gefunden zu haben; auch iſt das häufige Vorkommen ſolcher aufgemalter Kymatien an Antenkapitälen zu beachten. Den Namen der Triglyphe erklärt der Verfaſſer, ebenfalls abweichend von Böttticher, aber wenig anſprechend, aus dem dreieckigen Grundriß der Schlitze (S. 10). Für die Darſtellung der Bemalung der Façade (S. 13) möchten wir den Verfaſſer noch auf die von L. Heuzey in ſeinem Buche: Le mont Olympe et l'Acarnanie (Paris 1860) Taf. II. publicirte Nachbildung einer bemalten doriſchen Tempelfaçade aus einem Grabe bei Pydna aufmerkſam machen. S. 18—32 erörtert der Verfaſſer nach den Spuren der Tradition und der Monumente die Frage nach der Herkunft des doriſchen Styls; er zeigt, daß derſelbe weder in Kleinaſien, wo der Tempel von Aſſos als „ein Miſchling aus griechiſcher importirter Waare und der Kunſt der zur Zeit hier herrſchenden Barbaren", oder auch einfach als ein Produkt der Provinzialkunſt bezeichnet wird (S. 21), noch in Phönikien (das von Roß ungenau publicirte Grab von Neupaphos auf Cypern hätte noch beſtimmter als dies S. 24 ff. geſchehen iſt, als ein Werk der ſpäteren rein griechiſchen Bevölkerung der Inſel bezeichnet werden können), noch in Aegypten, noch auf den griechiſchen Inſeln entſtanden ſein kann. Bei dieſer Gelegenheit wird S. 27 ff. der merkwürdige Säulenbau zu Cadacchio auf Corfu ausführlicher, aber mit einigen ſeltſamen Mißverſtändniſſen in Bezug auf die wahrſcheinlich aus demſelben ſtammende Inſchrift C. Inscr. Gr. N. 1838 behandelt: der Verf. will ihn, ſchwerlich mit Recht, nicht als einen wirklichen Tempel, ſondern nur als ein „Brunnenheiligthum" oder „Quellhaus" gelten laſſen, und zweifelt an der Homogenität des Baues, indem er ihn für eine ſpätere Reſtauration, bei der man andere Säulen unter das alte Gebälk ſtellte, erklärt. Die letztere Annahme hat auch für den Referenten viel Wahrſcheinlichkeit; nur möchte er die Reſtauration, beziehendlich Herſtellung des Baues (wahrſcheinlich eines Aeskulapiostempels mit Einrichtungen für Bäder im Inneren der Cella, die etwa mit den Inkubationen in anderen Tempeln zu vergleichen ſind) mit Benutzung älterer Materialien nicht erſt, wie der Verf., in die Zeit des Königs Pyrrhus, ſondern beträchtlich früher, etwa bald nach dem Peloponneſiſchen Kriege, ſetzen. Auch der Vorſtellungen doriſcher Gebäude auf Vaſenbildern gedenkt der Verf. (S. 29 ff.) und ermahnt mit Recht zur Vorſicht in der Benutzung ſolcher „etwas verzerrter Spiegelbilder der Wirklichkeit" für Unterſuchungen über die Entwickelung der architektoniſchen Formen. Schließlich bezeichnet er als die Heimat des doriſchen Styls den Peloponnes und die früheren Sitze der Dorier im nördlichen Griechenland; letzteres ſchwerlich mit Recht, da ſich nirgends eine Spur von einer monumentalen Thätigkeit der Dorier vor ihrer Einwanderung in den Peloponnes findet, die vom Verfaſſer ſelbſt (S. 18) zuſammengeſtellten Traditionen vielmehr beſtimmt auf Argos und Korinth, daneben etwa noch auf Elis als die Ausgangspunkte der Entwickelung des doriſchen Bauſtyls hinweiſen. S. 32 ff. ſucht der Verfaſſer die einzelnen Formen des doriſchen Tempels aus dem Holzbau herzuleiten, eine Herleitung, die für den Referenten durchaus nicht überzeugend iſt; vollkommen aber billigt es Referent, daß Krell gegenüber der Semper'ſchen Anſicht von der Urſprünglichkeit der Peripteralanlage für den doriſchen Tempelbau an dem Antentempel und dem Proſtylos als Vorſtufen des Peripteros feſthält. Einige Bemerkungen über den römiſch-doriſchen Styl und die an einigen etruskiſchen Monumenten erſcheinenden doriſchen Elemente (S. 43 ff.) haben den Zweck, zu zeigen, daß es unmöglich iſt, den doriſchen und altitaliſchen (etruskiſchen) Styl auf eine Wurzel, einen gemeinſamen pelasgiſchen oder gräko-italiſchen Bauſtyl, zurückzuführen. Mit S. 45 beginnt dann die Darſtellung der Entwickelung des Dorismus in der hiſtoriſchen Zeit nach den verſchiedenen Stylperioden, wobei nach einer allgemeinen Charakteriſtik der Eigenthümlichkeiten jeder Periode die nach der Anſicht des Verfaſſers derſelben angehörigen Monumente in eingehender Weiſe behandelt werden. Der älteſten Periode, welcher Krell nach Semper die, wie er ſelbſt ſagt, „nicht ganz zutreffende" Bezeichnung des lax-archaiſchen Styls giebt, und die er in die Zeit von etwa 700—580 (nach S. 67 vielmehr etwa 600) v. Chr. ſetzt, werden die Tempel D und C (nach Serradifalco's Bezeichnung) der Akropolis von Selinus, das verein-

zelte in der Nähe des Tempels von Cadacchio gefundene Säulenkapitäl mit plaſtiſcher Verzierung (Blätterkranz) am Säulenhalſe und die ſog. Tavola dei Paladini in Metapont zugewieſen, dagegen der ſog. Demetertempel und die ſog. Baſilika in Poſeidonia, die Semper, freilich nicht ohne Bedenken, in dieſe Periode ſetzt, erſt der Zeit des römiſchen Päſtum (nach 274 v. Chr.) zugeſchrieben, eine Anſetzung, die dem Referenten, der in der Zurückführung der vom ächten Dorismus abweichenden Eigenthümlichkeiten dieſer Bauwerke auf *italiſchen* Einfluß dem Verfaſſer durchaus beiſtimmt, doch zu ſpät erſcheint; warum ſollen ſie nicht der Periode der *lukaniſchen* Herrſchaft über Poſeidonia (ſeit 340 v. Chr.) angehören? Es folgt die Periode des *ſtreng-archaiſchen* Styls, welche der Verf. auf einen auffallend kurzen Zeitraum, etwa 600—570 v. Chr., beſchränken will (S. 67): ihr gehören nach dem Verfaſſer an: der Tempel F (bei Krell S. 60 iſt aus Verſehen S gedruckt) in Selinus, die ſog. Chieſa di Sanſone zu Metapont, der große Zeustempel (G bei Serradifalco) in Selinus (da dieſer Tempel, über welchen, wie über die ſikeliſchen Tempel überhaupt, jetzt auch Ad. *Holm*, Geſchichte Siciliens im Alterthum, Bd. I, S. 292 ff. zu vergleichen iſt, bei der Zerſtörung von Selinus durch die Karthager im Jahre 409 v. Chr. noch unvollendet war, ſo iſt ſeine Erbauung ſicher nicht in eine ſo frühe Zeit, ſondern beträchtlich ſpäter, wahrſcheinlich kurz vor dem Beginn des peloponneſiſchen Krieges, anzuſetzen), der Tempel der Artemis (oder des Apollon) auf Ortygia in Syrakus und der Tempel in Korinth. Die von Semper als „entwickelter Dorismus" bezeichnete Periode ſcheidet Krell in zwei Epochen, deren erſtere, von ihm die des „*Kraft- und Koloſſal-ſtyles*" genannt (nach unſerem Dafürhalten ein keineswegs glücklich gewählter Name), von 570 bis etwa 520 oder 500 v. Chr. gedauert habe, während die zweite, die „*des archaiſchen Styles in ſeiner letzten Entwicklung*" von 520 v. Chr. bis zum Beginn der Perſerkriege oder in die Zeit nach denſelben bis zur atheniſchen Kunſtblüthe hin falle. Als Monumente aus der erſteren Epoche werden aufgeführt: von den *akragantiniſchen* Tempeln*) der ſog. Tempel des Herakles, der ſog. Tempel der Juno Lacinia und der große Tempel des Olympiſchen Zeus (auch dieſer iſt nach unſerer Anſicht beträchtlich jünger, kaum vor 430 v. Chr. begonnen, da er 406 noch unvollendet war), ferner der große Tempel (des Poſeidon) in Poſeidonia, die Kapitäle vom Tempel zu Cadacchio (nach des Verfaſſers Anſicht Kopien alter Originale), der Tempel der Athene auf Ortygia in Syrakus, der Tempel in Delphi und die beiden großen von Peiſiſtratos und ſeinen Söhnen begonnenen, aber nicht vollendeten Bauwerke in Athen: der ältere Parthenon und der Tempel des Zeus Olympios; von dem letzteren ſagt der Verfaſſer beſtimmt, er ſei „doriſch projektirt geweſen", eine allerdings ſehr verbreitete, aber nach des Referenten Ueberzeugung entſchieden falſche Anſicht; denn da dem Peiſiſtratos für ſeinen Bau offenbar die großen dipteren Tempelanlagen Kleinaſiens, beſonders in Samos und Epheſos, zum Vorbild dienten, ſo iſt es doch höchſt wahrſcheinlich, daß er auch in Hinſicht des Styls dieſen folgte, da ohnehin der joniſche Styl der eigentlich nationale in Athen war; auch erklärt ſich, wenn der Bau im joniſchen Style projektirt war, leicht, wie Coſſutius denſelben im korinthiſchen Style fortführen konnte. Der Epoche des archaiſchen Styls in ſeiner letzten Entwickelung werden der ſog. Concordiatempel zu Akragas, der Tempel von Segeſta (der nach des Referenten Anſicht beträchtlich jünger iſt), die Tempel A und E (bei Krell irrig mit R bezeichnet) in Selinus und der Athenatempel auf Aegina zugewieſen. Es folgt die Behandlung des *attiſch-doriſchen* Styls, von deſſen Monumenten der Tempel der Themis zu Rhamnus, das Theſeion, der Parthenon, das Teleſterion zu Eleuſis (deſſen zwölfſäulige Vorhalle nicht, wie S. 102 angegeben wird, zum Grundplane gehört, ſondern erſt weit ſpäter durch den Architekten Philon äußerlich ſo zu ſagen dem urſprünglichen Bau angeflickt worden iſt), die Propyläen der Akropolis, der Tempel der Nemeſis zu Rhamnus und der Tempel von Phigalia theils eingehender, theils kürzer charakteriſirt und erläutert werden. Mit wenigen Worten, ohne daß der Verfaſſer ſich auf die Beſprechung einzelner Monumente einläßt, wird dann noch die Periode des *Verfalls* des doriſchen Styls behandelt (S. 103 ff.) und in einem kurzen Schlußwort (S. 105 ff.) die praktiſche Verwendbarkeit des griechiſch-doriſchen Styls für unſere Zeit zurückgewieſen

*) In Betreff dieſer verweiſen wir jetzt, außer auf das ſchon oben erwähnte Buch von Ad. *Holm* auf die eingehenden Unterſuchungen von J. *Schubring* in ſeiner trefflichen Schrift: „Hiſtoriſche Topographie von Akragas in Sicilien während der klaſſiſchen Zeit" (Leipzig, Engelmann, 1870), S. 44 ff.

Digitized by Google

Dankenswerthe Beigaben ſind die am Schluſſe des Buches angeheftete „vergleichende Maßtabelle„ für 28 Tempelgebäude ſowie der Atlas, welcher auf 24 Tafeln (in Quarto) die Umriſſe von ebenſo vielen, auf denſelben oberen Säulendurchmeſſer reducirten doriſchen Kapitälen in halber Anſicht enthält.

Jena. **C. Burſian.**

Die Vaſenſammlung der kaiſerlichen Eremitage. 2 Bände. Mit 16 Steindrucktafeln. St. Petersburg, 1869. Buchdruckerei der kaiſerlichen Akademie der Wiſſenſchaften.

Der ſtattlichen Reihe glänzender Publikationen antiker Denkmäler, hauptſächlich der aus dem, wie es ſcheint, unerſchöpflichen Boden der Krim hervorgegangenen, welche wir der Liberalität der kaiſerlich ruſſiſchen Regierung verdanken — wir meinen insbeſondere das Prachtwerk der Antiquités du Bosphore Cimmérien und die eine Art Ergänzung dazu bildenden Compte-rendus de la commission impériale archéologique, von denen uns bis jetzt 9 Jahrgänge, 1859—1867, vorliegen — ſchließt ſich der Katalog der Vaſenſammlung der kaiſerlichen Ermitage, welcher demſelben Gelehrten, der gleichſam als die Seele der eben erwähnten Publikationen bezeichnet werden kann, Ludolf Stephani, verdankt wird, würdig an. Ueber die Entſtehung der Sammlung giebt das „Vorwort" einen kurzen Bericht, welchen wir wörtlich wiederholen wollen:

„Die in der kaiſerlichen Ermitage aufbewahrte Sammlung gebrannter Thongefäße, welche, wie ſchon die im Regiſter unter „Goldene Verzierungen" verzeichneten 81 Vaſen lehren, ganz beſonders durch ihren Reichthum an Vaſen des vollendetſten Stils aus dem vierten Jahrhundert vor Chr. unter allen ähnlichen Sammlungen einen der erſten Plätze einnimmt, iſt in ihren wichtigſten Theilen aus drei Sammlungen gebildet: aus der Sammlung der Vaſen, welche durch die von der kaiſerlichen Regierung im ſüdlichen Rußland veranſtalteten Ausgrabungen gewonnen worden ſind, und aus den Sammlungen Pizzati und Campana, welche nur in Italien gefundene Vaſen enthalten. Dazu ſind jedoch auch noch einige kleinere Sammlungen hinzu gekommen, namentlich eine, welche früher der kaiſerlichen öffentlichen Bibliothek angehörte; eine zweite, welche in Neapel angekauft worden iſt; die Sammlung der Gräfin Laval; einige in Griechenland gefundene und von dem Archimandrit Arſenios dargebrachte Vaſen; endlich einige Thongefäße ohne bildliche Darſtellung, welche in Pompeji in Gegenwart von Mitgliedern der kaiſerlichen Familie ausgegraben worden ſind." — Die ganze Sammlung iſt in fünf Säle vertheilt, von denen die vier erſten („Saal der älteſten Vaſen"; „Saal der Vaſe von Kumä"; „Saal der ſchwarzen Vaſen"; „Saal der Vaſen von Nola") die in Italien und Griechenland, der fünfte („Saal der bosporiſchen Alterthümer") die im ſüdlichen Rußland gefundenen Vaſen enthält; nur 6 unbedeutende Gefäße, ſämmtlich ohne bildliche Darſtellungen, ſind durch ein zu ſpät entdecktes Verſehen, obſchon in Kertſch gefunden, im dritten und vierten Saale aufgeſtellt worden. Von den oben angeführten Namen der Säle entſprechen nur die des erſten und fünften genau ihrem Inhalt, die der übrigen ſind von den wichtigſten Theilen deſſelben, der des zweiten Saales insbeſondere von dem berühmten, aus der Sammlung Campana ſtammenden Reliefgefäße aus Kumä mit der Darſtellung der Ausſendung des Triptolemos (Compte-rendu 1862, pl. 3; Gerhard, über den Bilderkreis von Eleuſis, dritte Abhandlung, Taf. III), welches in der Mitte des Saales aufgeſtellt iſt (Nr. 525 des Katalogs), hergenommen. Der Katalog weiſt im Ganzen 2328 Nummern auf; die Geſammtzahl der Gefäße iſt aber eine noch etwas größere, da bisweilen mehrere Gefäße nach einander mit derſelben Nummer (mit Beifügung der Buchſtaben a b u. ſ. w.) bezeichnet ſind. Unter dieſer großen Menge befindet ſich freilich eine beträchtliche Anzahl ohne bildliche Darſtellungen, bloß mit Verzierungen verſehen, oder mit Firniß bedeckt, oder auch ohne ſolchen

Digitized by Google

die röthliche oder gelbliche Farbe des gebrannten Thones zeigend, da das Verzeichniß eben, hauptsächlich aus administrativen Zwecken, wie im Vorwort bemerkt ist, sämmtliche in der Sammlung befindliche Gefäße umfaßt. Die Beschreibung der einzelnen Gefäße ist, wie es von Stephani nicht anders zu erwarten war, eine streng wissenschaftliche und erschöpfend sorgfältige: bei jedem Stücke sind die Sammlung, aus der dasselbe stammt, der Fundort, wenn derselbe zu ermitteln war, die Maaße (in russischem und französischem Maaß), die Form (durch Verweisung auf eine der auf Tafel I—VI abgebildeten 299 Vasenformen) und die Technik angegeben; die Inschriften, aufgemalte wie eingekratzte, bedeutungsvolle wie bedeutungslose, sind sowohl in der Beschreibung angeführt als auch auf den Tafeln VII—XVI in getreuen Facsimilien dargestellt. Zwei Register, eins der Abbildungen und eins der Gegenstände, erhöhen die Brauchbarkeit des auch äußerlich glänzend ausgestatteten Buches.

Jena. **C. Bursian.**

La colonne Trajane interprêtée par Wilhelm Fröhner, Conservateur adjoint du département des antiques au musée du Louvre. Réproduction en gravure phototypique par Gustave Arosa. Paris, librairie internationale de Lacroix et Cie. 1870. Imp. Folio.

Die Trajanssäule ist zwar durch ihren Standort auf einem öffentlichen Platze Roms, der allgemeinen Wallfahrtsstätte der Archäologen, eines der zugänglichsten unter allen Monumenten des klassischen Alterthums, aber bisher weder für kunsthistorische noch für antiquarische Studien in dem ihrer Bedeutsamkeit für beide Gebiete entsprechenden Maße benutzt worden. Der Grund davon ist theils die Schwierigkeit, welche die Höhe der Säule und das spiralförmige Aufsteigen des plastischen Schmuckes derselben dem eingehenderen Studium der Details der Reliefs entgegenstellt, theils die Ungenauigkeit der bisherigen Publikationen derselben, von denen weder die verbreitetste von Pietro Sante Bartoli (1672), noch die frühere und spätere von Girolamo Mutiano (1576, wiederholt 1773 von C. Cosi) und Andrea Morelli (1752) in Hinsicht auf treue Wiedergabe des Styls und sorgfältige Ausführung der Einzelheiten irgendwie genügen können. Zwar existirten schon in früherer Zeit in Rom vollständige Abgüsse der Reliefs der Säule, aber diese waren offenbar nur sehr wenigen Beschauern zugänglich*); in außerrömischen Sammlungen waren bis auf die neueste Zeit nur Abgüsse einzelner Platten oder Köpfe vorhanden, wie denn z. B. die große Berliner Sammlung von Gipsabgüssen im neuen Museum noch jetzt nur eine Anzahl derartiger Proben der Reliefs besitzt (Friederichs, Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik, Nr. 820—28, S. 508 ff.). Erst in den Jahren 1861 und 1862 wurden sämmtliche Reliefs der Säule im Auftrage des Kaisers Napoleon in Rom neu geformt und danach galvanoplastische Abdrücke derselben hergestellt, welche im Louvre aufgestellt sind. Diese Abdrücke sind dort mit der größten Sorgfalt photographirt und die Clichés in der Kunstanstalt des Herrn Gustav Arosa, die schon in einer Reihe von Publikationen Proben sehr wohl gelungener phototypischer Nachbildungen von Kunst- und Naturgegenständen geliefert hat,**) auf Kupfer übertragen und davon mit Druckerschwärze Abzüge hergestellt worden,

*) Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Buch 11, Kap. 3, §. 27 (Bd. I, S. 481 der Dresdener Ausgabe von 1839): „Hat Jemand Gelegenheit, die Figuren auf der Säule in Gips geformt zu betrachten, so wird er erstaunen über die unendliche Verschiedenheit in so viel tausend Köpfen an derselben". Derselbe (ebd. S. 482) erwähnt, daß der Abbate Farsetti den Anschlag gemacht hatte, die ganze Säule von Neuem formen zu lassen, ein Plan, der offenbar nicht zur Ausführung gekommen ist.

**) Wir erwähnen als solche, die uns theils vollständig theils in einzelnen Probeblättern vorliegen: 22 Stücke vom Parthenonfries („Les frises du Parthénon par Phidias. Vingt-deux planches réproduites

Digitized by Google

welche, in $^1/_5$ der Größe der Originale, in Hinſicht ſowohl auf Deutlichkeit aller Details als auf den plaſtiſchen Geſammteindruck nichts zu wünſchen übrig laſſen. Die ganze Publikation, von welcher uns eine Probelieferung mit vier Tafeln (pl. 84, 98, 106 und 107 der ganzen Reihe der Reliefplatten) und einem Bogen Text (Titelblatt und Vorbemerkungen über das zur Herſtellung der Tafeln angewandte Verfahren und den beabſichtigten Umfang des Werkes) vorliegt, iſt auf 5 Bände in gr. Folio berechnet, welche in 54 monatlichen Lieferungen, jede von 5 Tafeln oder von 4 Tafeln und einem Bogen Text im Preiſe von 10 Frcs., erſcheinen werden. Für Liebhaber ſollen 25 Exemplare auf chineſiſchem Papier zum Preiſe von 600 Frcs. abgezogen werden. Die vier erſten Bände werden die Reliefs auf 186 Tafeln, der fünfte eine Anzahl Details auf 34 Tafeln und 50 Bogen Text mit zahlreichen Holzſchnitten enthalten. Der Text wird von W. Fröhner abgefaßt werden, der ſchon durch ſeine im Jahre 1865 veröffentliche Schrift (La colonne Trajane, Paris 8°) ſehr dankenswerthe Beiträge zur hiſtoriſch-antiquariſchen Interpretation der Reliefs dieſer Säule geliefert hat.

Jena. **C. Burſian.**

---

par le procédé de phototypie de Tessié du Motay et Maréchal par G. Aroza et Cie. Paris A. Morel. 1868); eine Anzahl antiker Reliefs aus der Sammlung des Louvre (darunter der ſog. Borgheſe'ſche Zwölfgötteraltar auf ſechs Blättern); Proben moderner Keramentik aus verſchiedenen Schulen (zur „Histoire de la Céramique par Auguste Demmin; V. Renouard Editeur à Paris) und Darſtellungen von Blättern, Blüthen und Früchten verſchiedener Waldbäume (zum „Herbier forestier de la France par E. de Gayffier; J. Rothschild Editeur à Paris"). Alle dieſe Tafeln, wie auch die der colonne Trajane, ſind in der Druckerei von Lemercier und Comp. in Paris gedruckt.

Ende des V. Jahrgangs.

Verantwortlicher Redakteur: Ernſt Arthur Zeemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Fünfter Jahrgang.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1870.

Digitized by Google

Kunst-Chronik 1870.

V. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze verschiedener Gattung.

	Seite
Das Rietschel-Museum in Dresden	1
Die Galerie La Caze	2. 134
Die Wiener Rathhaus-Konkurrenz	9. 17
Aus der Schack'schen Galerie	11
Vom Christmarkt	25. 37
Die Domsakristei zu Köln	29
Versteigerung der Landauer'schen Sammlung	40
Zur internationalen Münchener Kunstausstellung	41
Der neue Saalbau des Bremer Künstlervereins	49
Die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen in Berlin	65
Der Dresdener Theaterbau	73
Charles Berlat	75
Die permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins	81. 97
Ein Vorschlag	89
Ein neu entdecktes Bildwerk aus dem Mittelalter	89
Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft	105. 142. 167
Otto Mündler †	113
Die Kupferstichsammlung Brentano-Birckenstock	115
Das Museum Minutoli	116
Das Innere der Domsakristei zu Köln	121
Die Auktion Brentano-Birckenstock	141
Der „Salon" von 1870	149. 157. 165. 173
Zum Wiener Schillerdenkmal	178
Pietro Tenerani und seine Werke	187. 194
Zwei neue Bilder von Hans Makart	193

Korrespondenzen.

Aus Berlin Seite 51. 68. 168. — Aus Boston 76. 84. 91. — Aus Bremen 125. — Aus Danzig 32. — Aus Dresden 30. 31. — Aus Florenz 100 144. 152. 188. — Aus Karlsruhe 43. 52. 117. 123. — Aus München 57. 122. — Aus New-York 59. 69. 127. 135. 178. 188. 197. — Aus Nürnberg 58. — Aus Tyrol 70. — Aus Wiesbaden 175.

Nekrologe.

O. Jahn	19
K. F. Langhans	77
Fr. Brugger	129
J. A. Entres	159
Th. Mintrop	160
A. Schelfhout	180

Nekrologische Notizen.

J. Carl Bähr 53. — Blasius 135. — Dr. Bonnell 181. — P. E. Botta 119. — G. Cloß 198. — Ch. Degroux 119. — J. F. Eckersberg 181. — Fr. Lange 198. — A. F. Girard 119. — K. Gropius 86. — Gubitz 146. — Lord Hertford 190. — Ch. Hoguet 181. — Fr. Hohe 161. — George Jones 3. — E. J. Kuntze 180. — Lamothe 119. — D. Maclise 119. — Manguin 119. — Chr. Mayer 190. — R. Monvoisin 119. — A. Morel 60. — Navez 3. — Overbeck 20. — Fr. Sanguinetti 106. — A. Schelfhout 119. — Chr. Schuchardt 181. — K. Swoboda 198.

Recensionen.

v. d. Launitz, Wandtafeln zur antiken Kunst	10
Photographien nach Gemälden des Louvre	45
Jacquemart, Merveilles de la céramique	60
Thorwaldsen's Alexanderzug, gest. von S. Amsler. Neue Ausg.	102
Aufnahmen der Stuttg. Architekturschule	106
Universal Catalogue of books on art	107
Fischbach, Album für Stickerei	135
Schill, Architekton. Reiseskizzen	136
Schultz, Tutti frutti	153
Meyer-im Hof, Renaissance-Architektur Italiens	161
Luchs, Schlesische Fürstenbilder	162
Raschdorf, Deutsche Schmiedewerke	181

Kunsthandel u. kunstliterarische Notizen.

Chr. Roth's plastisch-anatom. Atlas 3. — Schnorr's ital. Landschaften 3 — Bock, Rheinlands Baudenkmale 3. 181. — Leitner, Waffensammlung 13. — Götde's Hermann und Dorothea, illustr. Ausgabe 21. — Fröhner, Skulpturengalerie des Louvre 33. — Andresen, Deutsche Malerradirer 33. 181. — Pletzsch, Sammlung farbiger Bilder 33. — Weber's illustr. Kalender 33. — Waagen, Kunstwerke u. Künstler in England 33. — Lemcke, Populäre Aesthetik 33. Schnaase, Gesch. der bild. Künste 33. — Bund, Jubelfeier der Düsseldorfer Akademie 54. — Hinz, Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig 61. — Overbeck's Gesch. der griech. Plastik, 2 Aufl. 61. — Seubert, Ergänzungen zu Müller's Künstlerlexicon 61. 154. — Wiertz, Oeuvres littéraires 61. — J. Weale's Beffroi 61. — Wiener Schatzkammer 85. — Album der Gazette des Beaux-arts 86. — Meyer's Künstlerlexikon 86 — Hensel's Reliefporträts berühmter Männer 86. — Grimm's Raffael 102. — Lübke's Gesch. der Plastik, Zweite Aufl. 102. — Lindenschmit's Ruhmeshalle der deutschen Musik, gest. von A. Neumann 102. — Amsler und Ruthardt's Lagerkatalog 108 — Die Frauen in der Kunst 108. — Burty, Ph., Ueber Paul Huet 108. — Fischbach, Ornamentation der Gewerbe 137. — Köbler, Polychrome Meisterwerke 146. — Ernst Arnold's Lagerkatalog 146. — Bucher u. Weiß, Wiener Bädeker 2. Aufl. — Stang's Stich des „Sposalizio" Raffaels 155. — Cole, Universal art inventory 162. — Schmitz' Dombauwerk 171. — Gazette des Beaux-arts 176. — Schirmer's landschaftl. Radirungen 190. — Berlepsch, München's Kunstschätze 191. — Lochner, Die Personennamen in Dürer's Briefen 198. — Schnaase's Gesch. der bild. Künste 198.

Personalien.

Adler 62. — R. Alt 137. — W. Bäumer 191. — Alb. Baur 137. — Konrad Beckmann 108 — Fr. Boser 131. — Campbausen 71. 119. 131. — Drake 198. — Ed. Engerth 172. — J. Falke 146. — Fahrenheid-Beynuhnen 4. — Ferstel 62. — Giov. Focella 3. — Fortuny 110. — Gnauth 191. — Otto Heyden 156. — J. Hoffmann 147. — Hügel 13. — E. Hünten 94. 176. — Karl Kauer 94. — J. Kehren 54. — Joh. Keller 3. — K. Knoll 138. — W. Lübke 4. 62. 95. 102. 191. — C. v. Lützow 71. — Hans Makart 163. — J. Matejko 22. — E. Mehnert 54. — Br. Meyer 61. — Muncacsy 137. — Obermüllner 155. — Prof. Pettenkofer 154. — B. Plockhorst 4. — Rob. Reyher 3. — K. Rippel 62. — C. Ruland 94. — G. Semper 86. 94. 191. — Ant. Springer 4. — Tidemand 155. — Vautier 71. — Aug. Wittig 130. — A. v. Zahn 21.

Ausstellungen und Sammlungen.

Düsseldorf 13. (2) 21. 33. 63. 71. 94. 154. 176. — Münchener internationale Ausst. 13. — München 13. — Wien 22.

Digitized by Google

62. 176. — Hamburg 54. — London (Royal Academy) 53. — Wien, Käſer 61. — Oeſterr. Muſeum 62. — Internat. Ausſt. in Wien 62. — Berlin 62. 95. 130. — Kölner Muſeum 71. 87. — Akad. Ausſt. in Berlin 71. — Deſſau 79. — Bayer. Nationalmuſeum 86. — Wiener Kunſtakademie 102. — Jahresausſt. im Künſtlerhauſe 103. 146. — Holbein-Ausſtellung in Dresden 119. 130. 154. 172. — Hiſtor. antiquar. Ausſtellung in Eſchweiler 130. — Wiener Weltausſtellung 146. — Polniſches Nationalmuſeum 146. — Sachſe's Salon in Berlin 146. — Lokalausſtellung der Münchener Künſtler-Genoſſenſchaft 146. 163. — Akademie zu New-York 182. — Akad. Ausſtellung in Berlin 182.

Kunſtgeſchichtliches.

Galerieſaal zu Herrenhauſen 4. — Ausgrabungen in Athen 5. — Hildesheimer Fund 13. — Dürer's Tod Mariä 54. — Grabfunde bei Corneto 71. — Cypriſche Alterthümer 103. — Ausgrabungen in Athen 103. 155. — Rubens' Geburtstag 110. — Krypta zu St. Gereon in Köln 110. — Pfalzkapelle zu Regensburg 130. — Adr. Brouwer 147. — Bildniſſe von Chr. von Braunſchweig 164. 184. — Aus den Sitzungen der archäol. Geſellſchaft zu Berlin 170. —

Vereinsweſen.

K. V. für Rheinland und Weſtfalen 4. 21. 62. 163. — Düſſeldorfer Unterſtützungsverein 33. — Verein Berliner Künſtler 33. 55. — Kölner Dombau-Lotterie 55. — Schleswig-Holſtein'ſcher K. V. 62. — K. V. zu Hannover 62. — Düſſeldorfer Malkaſten 71. — Wiener und Hamburger Kunſtverein 71. — Verein deutſcher Zeichenlehrer 86. — Rheiniſcher K. V. 86. — Oelfarbendruckverein 86. — Internationale Aquafortiſtengeſellſchaft 86. — Geſellſchaft von Kunſtfreunden in Lemberg 86. — Barmer Kunſtverein 87. — Kunſtverein für Böhmen 108. — New-York artists union 108. — Schinkelfeſt des Archit. Vereins in Berlin 109. — Schleſiſcher Kunſtverein 110. — Kunſtverein zu Baſel 154. — Verein für franzöſiſche Kunſtgeſchichte 162. — Oeſterr. K. V. 198. — Pfälzer K. V. 198. — Steiermärkiſcher K. V. 198.

Kunſtunterricht und Kunſtpflege.

Huber'ſches u. Helm'ſches Stipendium 5. — Oeſterr. Muſeum 13. — Verein zur Beförderung der bild. Künſte in Wien 46. — Akademie für Damen in Berlin 61. — Stuttgarter Polytechnikum 93. — Kunſtakademie in Amſterdam 108. — Stiftung der Gräfin von Caen 138. — Münchener Akademie 154. — Kunſtgewerbeſchule des öſterr. Muſeums 182. — Ungariſches Kultusminiſterium 183.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Wiener Rathhausbau 3. 34 — Beſtimmungen bei Konkurſen 4. — Crefelder Rathhausſaal 21. 34. — Berliner Dombau 61. 87. — Reichel'ſcher Preis 71. — Geſchichte der belg. Skulptur 137. — Berliner Kunſtakademie 181. — Wiener Kunſtakademie 181.

Verſteigerungen.

Sammlung Landauer 3. — R. Weigel 3. 21, 93. 107. 129. — Amsler u. Ruthardt 13. 61. — Miethke und Wawra 21. 86. 108. — Sachſe u. Co. 54. — Fr. Schwarz 61. 93 — J. W. Schirmer's Nachlaß 79. — Sammlung von S. Donato 79. 146. — R. Lepke 79. 86. 107. — Plach 86. — Sammlung de Cesnola 93. — Drugulin 107. 198. — Heberle 119. — Sammlung Brentano-Birkenſtock 137. — Nachlaß von Schelfhout 162. —

Verſchiedenes.

Dresdener Theaterbau 5. 87. 198. — Aus Innsbruck 5. 176. — Wiener Schillerdenkmal 5. — Cornelius-Denkmal 8. 14. 54. 72. 176. — Münchener Reſidenz 15. — Berliner Schillerdenkmal 23. — Berliner Siegesdenkmal 23. — Ruſſiſche Kunſtzuſtände 23 — Banleben Wien's 23. — Hanſen's neues Konſervatorium 23. 63. — Drake's Schinkeldenkmal 46. — Florentiner Domfaçade 55. — Aus Köln 63. — Neues Akademiegebäude in Wien 63. 103. 172. — Rottmann's Fresken 71. 138. — Aus Conſtanz 72. — Rud. Weigels Kunſthandlung 72. — Umbau des Schinkel'ſchen Muſeums 79. — Aus Kiel 87. — Neue Börſe in Wien 103. — Aus Düſſeldorf 119. 192. — Münchener Rathhausbau 131. 138. — Venus von Knidos 137. — Kunſtausfuhr aus Rom 137. — Wiener Aktienhotel 137. — Sgraffito's in München 146. — Schwind's Schöne Meluſine 147. — Ausbau der Stadt Wien 155. — Abbruch des Gießhauſes in Berlin 164. — Keplerdenkmal in Weilderſtadt 183. — Aufruf bezüglich der Ausweiſung der Deutſchen aus Paris 183. 191. — Schadowdenkmal in Düſſeldorf 183. — Paskiewitſch-denkmal in Warſchau 184. — Rubens' Himmelfahrt Mariä in Düſſeldorf 184. — Neues Glasfenſter im Stephansdom 192. — Kriegerdenkmal für Aachen 198. — Münſter zu Straßburg 199.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Nr. 1.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsb. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

22. Oktober.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

An die Vorstände deutscher Kunstvereine

ergeht hiermit die Bitte, im eigenen Interesse dem Unterzeichneten sobald als möglich Mittheilung über die für das Jahr 1870 in Aussicht genommenen Kunstausstellungen zu machen. Die Aufnahme der betreffenden Notizen in den auf dem Umschlage der Zeitschrift abgedruckten Ausstellungskalender erfolgt gratis.

Leipzig im Oktober 1869.

E. A. Seemann.

Inhalt: Das Rietschel-Museum in Dresden. — Die Galerie Lacaze. — — Nekrologe (Francois Joseph Navez. James George). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Konkurrenzen. — Personalnachrichten. — Kunstvereine. Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Inserate.

Das Rietschel-Museum in Dresden.

Die Kunstschätze Dresdens sind seit einigen Wochen um eine neue Sammlung bereichert worden: um ein Rietschel-Museum. Nach dem Tode des großen Bildners im Jahre 1861 wurde der Wunsch nach einem derartigen Denkmale laut, das am geeignetsten schien, den Künstlergeist des Verstorbenen seiner sächsischen Heimath lebendig zu erhalten. Ein Komité kunstsinniger Männer trat zu diesem Zwecke zusammen und kaufte den reichen, aus Modellen und Entwürfen bestehenden künstlerischen Nachlaß des Meisters an; hierzu kamen die Modelle zum Luther-Denkmal, welche der Wormser Denkmal-Verein in liberaler Weise dem Museumszwecke widmete. Die so gegründete Sammlung wurde hierauf dem sächsischen Staate als Geschenk überlassen, der sie soweit ergänzte, daß dieselbe nun die Werke Rietschel's mit wenigen und zwar unerheblichen Ausnahmen vollständig umfaßt. Durch die Huld Sr. Majestät des Königs wurde dem Museum endlich ein passender Aufstellungsplatz in dem obern Geschoß des k. Palais im großen Garten angewiesen; eine Räumlichkeit, welche einen stattlichen Gesammteindruck gewährt, wie auch eine würdige Aufstellung der zum Theil kolossalen Werke ermöglichte.

Das Verdienst der Einrichtung des Museums gebührt dem Direktor Prof. Dr. Hettner. Wie sich nach dem von Hettner ebenso praktisch wie schön eingerichteten Museum der Gypsabgüsse erwarten ließ, hat dieser ausgezeichnete Kunstgelehrte auch hier mit feinem Verständniß in einem geschmackvoll malerischen Arrangement der einzelnen Werke deren Schönheiten zur vollen Geltung gebracht und überhaupt allen Zwecken des Museums möglichst Rechnung zu tragen gewußt. Das großartige Monument, das die protestantische Welt dem Reformator zu Worms errichtete, nimmt die eine Hälfte des Saales ein, den man betritt, wenn man die Freitreppe auf der Morgenseite des Palais in die Höhe gestiegen ist. Von der das Ganze krönenden Hauptgestalt an bis herab zu den Reliefs des Postamentes und den Wappen der steinernen Umfriedigung, findet sich das ganze Denkmal in seinen Hilfsmodellen hier vor, und ihre Aufstellung giebt, soweit dies der Raum gestattet, wirkungsvoll den Eindruck des Wormser Monumentes wieder. Daneben besitzt das Museum die beiden ersten Denkmalentwürfe, wie die Skizzen zur Figur Luther's, den Rietschel zuerst im Mönchskleide darstellen wollte. Dem Lutherstandbilde gegenüber, in der Mitte der anderen Saalhälfte erhebt sich sodann die 1848 für Braunschweig vollendete herrliche und epochemachende Lessingstatue. Zwei Einzelstatuen und zwei Gruppen umgeben dieselbe. Die Statuen sind die Karl Maria v. Weber's und Thaer's. Letztere wurde für Leipzig ausgeführt; erstere, in der die

Digitized by Google

ſchwierige Aufgabe, das Weſen eines Tondichters plaſtiſch auszudrücken, einfach und ſchön gelöſt iſt, für Dresden. Die beiden Gruppen im Hintergrunde ſind die für das Braunſchweiger Schloß modellirte Quadriga und das Goethe-Schiller-Denkmal für Weimar. Von Intereſſe und inſtruktiver Bedeutung ſind die Reihenfolgen von Skizzen zu dieſen monumentalen Arbeiten, welche nebſt dem Entwurfe zu einer Gellertſtatue und verſchiedenen kleineren Werken an den Wänden und in den Fenſtervertiefungen placirt worden ſind. An den Saal, welcher die bisher genannten Bildwerke birgt, ſtoßen noch drei neben einander liegende kleinere Räume. In dem erſten, mittlern Raum feſſelt uns zunächſt ein Werk, in dem der religiöſe Sinn und die Gemüthstiefe des Meiſters ſeinen ſchönheitsvollſten Ausdruck gefunden hat. Es iſt eine Pietà, in Marmor für die Friedenskirche zu Potsdam ausgeführt, eine der wundervollſten Blüthen chriſtlicher Kunſt. Ein zweites Werk dieſer Richtung iſt ein Crucifix mit Maria Magdalena, für das Kloſter Marienſtern. Hieran reihen ſich drei Modelle zu den Statuen der Kardinaltugenden am Monument Friedrich Auguſt's von Sachſen und die aus dem Jahre 1835 ſtammenden zwölf Reliefdarſtellungen der Kulturgeſchichte der Menſchheit für die Aula der Univerſität Leipzig. Ferner eine Ceres und endlich eine Reihe prächtiger Büſten, unter welchen wir nur die muſterhaft aufgefaßte und durchgeführte Büſte Rauch's als eines der beſten Bildniſſe der Neuzeit hervorheben wollen. Im zweiten Raum ſodann iſt in der Mitte der Entwurf zu dem im Zwinger befindlichen König Friedrich-Auguſt-Denkmal aufgeſtellt; während längs der Wände die Figuren und Reliefs hinlaufen, welche Rietſchel für das Dresdener Hoftheater arbeitete. Ebenſo finden ſich hier die Skizzen zum Giebelfeldſchmucke des Opernhauſes in Berlin; ferner die Entwürfe zu einer Nymphe, zu einer Caritas, zu einer Goetheſtatue u. ſ. w. Auch den bekannten Chriſtengel, die reizenden Reliefmedaillons der vier Jahreszeiten und der beiden auf Panthern reitenden Amorinen, die in ihrer naiven Grazie unübertrefflich ſind, erblicken wir hier, wie noch eine Menge fein charakteriſirter Portraitdarſtellungen (Medaillons), die, gleich den Büſten, ſchon durch ihre Gegenſtände intereſſant nach verſchiedenen Seiten, auch alle die künſtleriſchen Eigenſchaften bekunden, die Rietſchel's Bedeutung ausmachen. Der dritte und letzte Raum enthält eine große Zeichnung von der Hand des Meiſters aus dem Jahre 1829; ſodann die anmuthige Statue eines Mädchens mit einem Schmetterling; und ſchließlich, in Skizzen- und Hilfsmodellen, die zum plaſtiſchen Schmuck des hieſigen Muſeums von dem Künſtler gelieferten zahlreichen Arbeiten. Dies iſt im Weſentlichen der gegenwärtige Beſtand des Rietſchelmuſeums, das ſicher eine gern- und vielbeſuchte, genuß- und lehrreiche Stätte für Künſtler und Kunſtfreunde werden wird. **C. C.**

Die Galerie Lacaze,

eine der reichhaltigſten und werthvollſten Privatſammlungen Frankreichs, iſt kürzlich gemäß letztwilliger Verfügung des Eigenthümers in den Beſitz des Louvre übergegangen, wo ihr ein beſonderer Saal eingeräumt werden ſoll.

Der Hauptwerth dieſer Sammlung beſteht in ihrem großen Beſtande an trefflichen Werken der niederländiſchen und flamändiſchen Schule. Die Neigung des eifrigen Sammlers war lediglich auf die Meiſter des Kolorits gerichtet, und Lacaze zählte in erſter Reihe zu den tonangebenden Kunſtkennern Frankreichs, welchen bei Gemälden ausſchließlich die maleriſche Vollendung des Machwerkes als das Kriterium der Vortrefflichkeit erſcheint. Zu den Perlen der Sammlung gehören drei Rembrandt's, ein Rubens'ſches Bildniß der Maria von Medici, mehrere Teniers', Oſtade's, Snyders', Cuyp's, ein Velazquez, zwei Tizian's und ein Tintoretto. Beſondere Vorliebe hatte Lacaze für Chardin, von welchem Meiſter er zehn Stücke zuſammenbrachte. Eins derſelben, welches er im Jahre 1825 für 15 Franken von einem Bildertrödler kaufte, bildete die Grundlage der ganzen Sammlung, in welcher das 18. Jahrhundert außerdem durch Arbeiten von Greuze, Watteau und deſſen ſchwächeren Nachahmern, ferner von Largillière, Rigaud, Fragonard u. A. in glänzender Weiſe vertreten iſt. Dem Modegeſchmack des zweiten Kaiſerreichs für die Maler der Regence und der Zeit Louis XV. leiſtete der bei keiner wichtigen Pariſer Verſteigerung fehlende Lacaze nicht geringen Vorſchub, zumal da er in dem Rufe eines Kenners von feinſtem Geſchmack ſtand.

Lacaze war eine im Hotel Drouot Jedermann bekannte Originalfigur. Von der wunderlichen Perſönlichkeit des reichen Mannes giebt Burty in der „Chronique des arts“ eine intereſſante Beſchreibung, der wir das Nachfolgende entnehmen. Er war von mittlerer Größe, wohlbeleibt und glatt raſirt wie ein Abbé; wenn er lächelte, verzog er in ſeltſamer Weiſe den Mund; ſeine kleinen ſchwarzen Augen hatten einen durchdringenden feſten Blick. Eine ſchwarze Halsbinde war um ſeinen kurzen mißgeſtalteten Hals mehr umgewickelt als umgeknüpft. Sommer und Winter trug er einen langen zugeknöpften Ueberrock, von dem er ſich nur trennte, wenn er ſchlafen ging. Unter dieſem wenig anſprechenden Aeußern hätte Niemand den fein gebildeten Geiſt geſucht, der ihn auszeichnete; noch weniger vielleicht die vortrefflichen Eigenſchaften des Herzens, die Seelengüte und Mildthätigkeit, von denen namentlich die Errichtung eines Cholerahoſpitals im Jahre 1849 Zeugniß giebt, das er in ſeinem eigenen Hauſe etablirte, drei Wochen lang Tag und Nacht ſeinen kranken Gäſte eigenhändig Hülfe leiſtend.

Seine Galerie ſtand Jedermann offen, der ſich für

Digitized by Google

Kunst interessirte, Einheimischen wie Fremden. Seine Gemälde hingen ohne sonderliche Ordnung in einer Zimmerreihe, die nach dem Garten hinausging. Den Künstlern gestattete er gern bei ihm zu kopiren. Auch versuchte er sich selbst im Malen und nicht ohne eine gewisse Genugthuung wies er auf seine großen Stilleben ohne Farbe und ohne Wirkung hin, wobei er mit einer Milde, die den Spott nicht aufkommen ließ, zu sagen pflegte: „So präparirte Chardin seine Hintergründe. Von Chardin habe ich dies Impasto gelernt."

Den Werth der Lacaze'schen Galerie, welche hoffentlich bald im Louvre den Kunstfreunden zugänglich gemacht werden wird, schätzt man auf mehr als anderthalb Millionen Franken.

Nekrologe.

Navez, François Joseph, der älteste der belgischen Maler und ehedem Director der Kunst-Akademie zu Brüssel, geboren 1787 in Charleroi, ist am 12. October gestorben.

Jones George, ein geachteter englischer Schlachtenmaler, Mitglied der k. Kunstakademie zu London und langjähriger Konservator derselben, ist 84 Jahre alt gestorben.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

△ **Von Christian Roth's plastisch-anatomischem Atlas** zum Studium des Modells und der Antike ist kürzlich im Verlage von Ebner und Seubert in Stuttgart die erste Hälfte ausgegeben worden. Dieselbe enthält 12 Tafeln in Holzschnitt nebst zwei Erklärungstafeln und Text. Es ist eine bekannte Thatsache, daß die besten anatomischen Atlanten und Handbücher bei aller Genauigkeit der anatomischen Thatsachen gleichwohl manches dem Künstler Wünschenswerthe nicht bieten und in der That auch ihrer Anlage nach nicht bieten können; denn dieser beschäftigt sich hauptsächlich mit den Formen und gerade diese sind in den meisten derartigen Büchern nur sehr untergeordnet, theilweise sogar vernachlässigt. In der unkünstlerischen Behandlung derartiger Werke einerseits und in der großen Abneigung der Künstler gegen den Secirsaal andrerseits liegt wohl der Grund, daß das so überaus nothwendige Studium der Anatomie im Allgemeinen entweder ganz übergangen oder doch zu leicht behandelt wird. Das Roth'sche Werk dürfte unsers Erachtens den bezeichneten Anforderungen der Gegenwart nachkommen und den berührten Mängeln entgegenwirken können. Des Künstlers Athletenstatue, welche auch in der gegenwärtigen internationalen Kunstausstellung zu München die Aufmerksamkeit auf sich zog und über welche sich schon vor zwei Jahren die Akademie der bildenden Künste in München wie ihr Direktor Wilhelm von Kaulbach auf das Günstigste aussprachen, beweist, welche Erfolge ein langjähriges eingehendes Studium am Cadaver, verbunden mit steten Rückblicken auf die Antike, nach sich zog. Auch Professor Kölliker in Würzburg rühmte die Wahrheit der Darstellung der Muskeln im Stadium der Wirksamkeit oder des Lebens, nachdem er die ihm vorgelegten Zeichnungen sorgfältig durchgesehen. Der Verfasser hat seine Absicht, dem Studirenden ein charakteristisches Bild der für die Plastik in Betracht kommenden Theile des menschlichen Körpers zu geben, vollkommen erreicht und so ein klares Verständniß der Muskelformen und Skelett-Theile von den Modellen unabhängig gemacht. Sein Werk hat übrigens noch dadurch wesentlich gewonnen, daß er selber die Zeichnungen auf Holz herstellte und den Schnitt sorgfältigst überwachte. Die zweite Hälfte des Werkes wird im Laufe des Winters erscheinen und der Preis für das Ganze etwa 9 Gulden oder 5½ Thlr. betragen. Wir kommen auf das Ganze ausführlich zurück.

* **Die Landauer'sche Sammlung in Stuttgart,** bestehend aus 129 Gemälden von italienischen, französischen, spanischen, deutschen und niederländischen Meistern, zum Theil Werken von bedeutenderem Rang, wird künftigen Monat öffentlich versteigert werden.

Schnorr's italienische Landschaften. Wir machen unsere Leser besonders aufmerksam auf die dieser Nummer angeheftete Anzeige der Verlagshandlung von Alphons Dürr über die im Preise wesentlich ermäßigte Sammlung von Photographien nach landschaftlichen Zeichnungen von Jul. Schnorr von Carolsfeld, unter Hinweis auf den im Jahre 1867 in der Zeitschrift über den Meister veröffentlichten Aufsatz von Max Jordan.

Von Fr. Bock's Rheinland's Baudenkmale des Mittelalters (Verlag von L. Schwann in Neuß) sind bis jetzt im Ganzen acht Lieferungen erschienen. Das 3. Heft bringt die Pfarrkirche zu Andernach, das 4. die Peterskirche und Wernerskapelle zu Bacharach, das 5. die Mathiaskapelle zu Kobern und Kampehofskapelle zu Köln, das 6. die Bauwerke Philipps von Schwaben am Aachener Münster und die Kurie Richards von Cornwall zu Aachen, das 7. die Stiftskirche zu Schwarzrheindorf, das 8. St. Gereon in Köln. Den Text zum 5. und 8. Hefte hat A. Reichensberger geliefert. Billigkeit und gute Ausstattung sind Vorzüge der Hefte, welche ihnen eine große Verbreitung sichern. Die Illustrationen in Holzschnitt sind mit den Mitteln einer Anzahl adliger Kunstfreunde hergestellt.

* **Joseph Keller.** Der früher von uns bereits erwähnte Stich Keller's nach Raffael's sixtinischer Madonna schreitet seiner Vollendung entgegen und soll, wie wir hören, Anfang nächsten Jahres zur Ausgabe kommen. Eine kleinere Arbeit des Meisters, welche vor einiger Zeit bei Julius Buddeus in Düsseldorf erschienen ist, haben wir nachträglich noch unsern Lesern zu empfehlen. Es ist ein trefflicher Stich von Deger's „Mater dolorosa." Das Bild weist in der treuen und fein durchgeistigten Wiedergabe des Bildes alle jene Vorzüge auf, durch welche der Gründer und Leiter der Düsseldorfer Kupferstecher-Schule zu so hohem Ruhme gelangt ist.

Rud. Weigel's Kunstauction am 1. November bringt die reiche Kupferstichsammlung von C. Wiesboeck in Wien und die Kunstbibliothek von Dr. Duisburg in Danzig zur Versteigerung. Der Katalog umfaßt über 3000 Nummern.

Pierre Mignard's Porträt der Maria Mancini im Berliner Museum, bekanntlich eines der vorzüglichsten Werke des Meisters, ist von Robert Reyher in Kupfer gestochen und wird demnächst im Verlage von E. H. Schröder in Berlin erscheinen.

Von Raffael's Madonna del Baldacchino ist ein großer Kupferstich in Linienmanier von Giovanni Focella kürzlich in Florenz erschienen.

Konkurrenzen.

* **Die Jury über den Wiener Rathhausbau** hat ihren Spruch gefällt, und sämmtliche eingelaufenen Projekte sind seit voriger Woche im Künstlerhause öffentlich ausgestellt. (Daß dies erst mit dem 1. December geschehen werde, wie neulich angegeben, beruhte auf einem Druckversehen). Das Preisgericht hat nach eingehender Prüfung der 64 Konkurrenzprojekte folgende Beschlüsse gefaßt:

1. Die mit Preisen zu honorirenden Projekte sind:

Mit Preisen von 4000 fl.: Nr. 14. „Saxa loquuntur" (Oberbaurath Friedrich Schmidt); Nr. 10. „Ojala" (Ambroise Baudry, Architekt in Paris); Nr. 7. „L'art unit les peuples" (Ernst Chardon, Architekt in Paris); Nr. 29. „Zelinka" (Gustav Ebe und Julius Benda in Berlin).

Mit Preisen von je 2000 fl.: Nr. 5. „A l'alliance des nations" (E. Demangeat, Architekt aus Paris); Nr. 21. „Bürgersinn" (Otto Thienemann, Architekt aus Wien); Nr. 31. „Saluti publicae" (A. Bluntschli, Architekt aus Heidelberg); Nr. 6. „Concordia" (Alois Wurm, Architekt aus Wien).

Mit Preisen von je 1000 fl.: Nr. 37. „Was er kann, schafft ein Mann" (Karl König, Architekt aus Wien); Nr. 32. (Ludwig Lang, Architekt aus Baden-Baden); Nr. 15. „Liberi cives optimum reipublicae fundamentum" (J. Ullmann, Architekt aus Prag); Nr. 11. „Nach Art der Alten neu gestalten" (H. Hertel, Architekt aus Münster in Westfalen).

2. Das Projekt 14 wird mit 9 Stimmen gegen eine als das unter allen Konkursprojekten dem Programme am meisten entsprechende und zur Ausführung am ehesten geeignete dem Gemeinderathe zur Annahme empfohlen.

3. Das Schiedsgericht ist nicht in der Lage, die Kosten für diesen Bau auch nur approximativ anzugeben.

4. Die Projekte 43 und 47 haben die festgesetzte Bau-Area überschritten und mußten außer Konkurs gesetzt werden, zwiewol sie berücksichtigungswerthe Arbeiten gewesen wären.

Digitized by Google

Indem wir uns die Kritik der preisgekrönten Projekte und des danach zu erwartenden Ergebnisses dieser Konkurrenz für die nächste Nummer versparen, wollen wir hier nur noch hervorheben, daß das zur Ausführung empfohlene Projekt des Oberbaurathes Fr. Schmidt im reichsten gothischen Styl gehalten ist. Gefaßt wurde der betreffende Beschluß nahezu einhellig. Die einzige Stimme, welche sich dagegen erklärte, wiegt freilich schwer: es ist die Gottfried Semper's, während Oberbaurath Hansen das Referat im Sinne der Majorität führte. Gerade seiner beredten Empfehlung des Schmidt'schen Entwurfes, den er mit unbezweifelbarem Recht für den relativ besten unter den vorliegenden erklärte, soll das so bestimmt gefaßte Votum zu danken sein. Die übrigen mit Preisen bedachten Projekte sind fast sämmtlich im Renaissancestyl gehalten, mehrere im Styl der französischen Spätrenaissance.

Bestimmungen bei Konkursen für Werke der Architektur, Malerei und Plastik. Vom Hauptvorstande der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien geht uns folgende Mittheilung zu: „Laut Beschluß der General-Versammlung der allgemeinen deutschen Künstler-Versammlung vom 2. Sept. 1868 in Wien wurde der Hauptvorstand beauftragt, aus dem bereits vorhandenen Materiale ein Statut zur Regelung des Konkurswesens zu entwerfen. In Folge dessen hat derselbe der Delegirten-Versammlung in München am 15. September 1869 diese Ausarbeitung zur Berathung vorgelegt, und ist selbe in folgender Form endgiltig angenommen worden. Gleichzeitig wurde zum Beschlusse erhoben, daß diese, zum Schutze der Konkurrenten verfaßten Normen für alle Mitglieder der deutschen Kunstgenossenschaft zur Geltung gelangen sollen."

„§. 1. Das Preisgericht soll aus einer möglichst kleinen Anzahl vertrauungswürdiger Personen bestehen, von welchen die Mehrzahl Fachmänner sind.

§. 2. Die Richter sind im Programme zu nennen. Sie müssen dasselbe vor der Veröffentlichung gebilligt und sich zur Annahme des Richteramtes bereit erklärt haben.

§ 3. Die Annahme des Richteramtes bedingt Verzichtleistung auf jede Preisbewerbung und Betheiligung an der Ausführung des betreffenden Auftrages.

§. 4. Das Programm darf an Skizzen und Modellen, bei Werken der Baukunst an Zeichnungen und Berechnungen nicht mehr verlangen, als die klare Darlegung des Entwurfes erfordert, und muß die Maßstäbe für dieselben genau vorzeichnen. Bei Konkurrenzen für Arbeiten der Malerei soll die Größe der konkurrirenden Arbeiten, die Art und Weise derselben vorgeschrieben sein, d. h. es muß genau gesagt sein, ob blos durch Kartons, oder durch kolorirte Arbeiten, oder durch beide konkurrirt werden soll.

§ 5. Das Programm hat deutlich auszudrücken, ob die Einhaltung eines bestimmten im Programme genannten Herstellungspreises rigorose Bedingung ist, und also dessen Ueberschreitung die Ausschließung vom Konkurse nach sich zieht, oder ob die angeführte Summe nur als beiläufige Annahme zu gelten hat.

§. 6. Die Ausschließung eines Entwurfes von der Preisbewerbung darf im Allgemeinen nur stattfinden:

a) in Folge nicht rechtzeitiger Einlieferung.
b) bei jedweder Abweichung vom Pregramm.

Tritt dieser Fall bei allen eingesandten Werken nach Ansicht der Richter ein und bleibt somit der Konkurs erfolglos, so haben die Richter ihren Urtheilsspruch öffentlich zu motiviren. Wird in diesem Falle der Konkurs, die gleiche Aufgabe betreffend, wiederholt, so muß ein neues Programm ausgegeben werden.

§. 7. Soweit konkurrenzfähige Arbeiten vorhanden sind, müssen die ausgesetzten Preise unter allen Umständen an die relativ besten Entwürfe vertheilt werden.

§. 8. Sämmtliche eingelieferten Arbeiten sind vor der Zuerkennung des Preises mindestens zwei Wochen lang auszustellen.

§ 9. Die preisgekrönten Entwürfe sind nur dann Eigenthum des Preisausschreibers, wenn deren Ausführung durch ihren Autor erfolgt. Das geistige Eigenthum bleibt den Künstlern.

§. 10. Der erste Preis muß mindestens dem Honorare entsprechen, welches ein renommirter Künstler für derartige Arbeit zu erhalten pflegt.

§. 11. Jeder von den Preisrichtern gefällte Urtheilsspruch ist vollständig zu veröffentlichen.

§. 12. Das Konkurrenz-Programm ist sowohl seitens der Aussteller wie der Konkurrenten als ein judiciell bindender Akt zu betrachten."

Personal-Nachrichten.

Professor Anton Springer in Bonn ist an Stelle des verstorbenen Prof. Otto Jahn zum Vorstand der vereinigten Museen der Universität Bonn ernannt worden.

Professor B. Plockhorst wird mit Beginn des Winters von Weimar, wo er seit drei und einem halben Jahre als Lehrer an der Kunstschule gewirkt, nach seinem früheren Wohnorte Berlin zurückkehren und in dem Raczynski'schen Palast am Königsplatze ein Atelier beziehen.

Professor W. Lübke begiebt sich dieser Tage in Begleitung der Königin Olga von Württemberg auf zwei Monate nach Italien.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** in Düsseldorf wird im Jahre 1870 statt des üblichen Rietenblattes eine Prämie unter seine Actionaire vertheilen, wie sie schöner und würdiger vielleicht noch kein Kunstverein ausgegeben hat. Die großartigen Freskogemälde Alfred Rethel's im Kaisersaal des Aachener Rathhauses wurden nämlich in seinem Auftrag durch die xylographische Anstalt von A. Brend'amour in Düsseldorf vervielfältigt und sollen, zu einem Album von acht Blättern vereinigt, bei der nächsten Verloosung zur Vertheilung gelangen. Es verdient ein solches Unternehmen wahrlich alles Lob und muß andern Kunstvereinen dringend zur Nachahmung empfohlen werden. Was die Holzschnitte selbst anbelangt, so gehören dieselben jedenfalls zu dem Bedeutendsten, was in neuerer Zeit auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Josef Kehren hat die Zeichnungen zu den vier von ihm nach Rethel's Entwürfen ausgeführten Fresken selbst geliefert, während Albert Bauer die vier von Rethel's eigener Hand stammenden Bilder gezeichnet hat. Diese in jeder Beziehung rühmenswerthen Zeichnungen sind dann photographisch auf Holz übertragen und mit genauer Berücksichtigung der Linienführung der Originale geschnitten worden, so daß man dieselben kaum treuer wiederzugeben vermag. Wir sind fest überzeugt, daß dieses Werk bei seinem Erscheinen der xylographischen Anstalt von Brend'amour ebenso allseitige Anerkennung erwerben wird, wie sie auch das in München ausgestellte Blatt „Karls des Großen Einzug in Pavia" bereits gefunden hat.

Vermischte Kunstnachrichten.

— **Herr von Fahrenheid-Beynuhnen** hat vor Kurzem durch den Hofphotographen Carl Suck aus Berlin eine große Anzahl photographischer Aufnahmen seiner Besitzung in Litthauen, sowohl der Bauwerke und deren Interieur's als auch der einzelnen Kunstwerke seiner reichen Sammlungen, herstellen lassen. Wie wir hören, sind diese Blätter, deren eine ganze Reihe kürzlich in der Sitzung des Berliner photographischen Vereins vorlag, zunächst nur für den persönlichen Bedarf des Herrn v. Fahrenheid bestimmt, werden jedoch hoffentlich später auch dem Kunsthandel zugänglich werden.

Der Galeriesaal in Herrenhausen bei Hannover, von dessen begonnener Restauration schon im zweiten Jahrgange der Kunst-Chronik, Seite 54, Erwähnung geschah, ist auf Veranlassung der k. preußischen Verwaltungs Commission endlich in diesem Jahre durch die schon früher genannten Künstler A. Sesar und Eduard v. Huber: da Konservator Eigner als Komité-Mitglied der Münchener Ausstellung alter Gemälde behindert war, vollendet worden. Das durch die k. Kommission von dem Herrn Hofmaler Oesterley und Baurath Buhse als Fachmänner eingeholte Gutachten betont hauptsächlich, daß gerade durch die Unterbrechung der Restauration die Technik derselben geprüft sei, indem trotz der in jedem Winter in dem Saal gestellten Orangerie und der dadurch erzeugten großen Feuchtigkeit die 1865 schon restaurirten Wandflächen sich so erhielten, daß zwischen denselben und den neuer hergestellten kein Unterschied ist. Dem künstlerischen Theil der Restauration zollt das Gutachten ebenfalls die vollste Anerkennung. Somit ist dem in der Kunst-Chronik 1867 ausgesprochenen Wunsche entsprochen worden und der Nachwelt ein interessantes Monument späterer italienischer Freskomalerei vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts glücklich erhalten.

Digitized by Google

Sn. **Von einem Wiederaufbau des Dresdener Theaters** verlautet leider noch immer nichts Bestimmtes. Sicher ist nur, daß von Seiten der sächsischen Regierung an Semper bis jetzt kein Ruf ergangen ist, um bei Wiederherstellung seiner Meisterschöpfung sich seiner Mitwirkung zu versichern. Indeß läßt sich wohl kaum annehmen, daß man in den maßgebenden Kreisen sich des unschätzbaren Vortheils begeben werde, daß der Meister noch unter den Lebenden ist. Angesichts der grandiosen Ruine, die das schöne Ebenmaß der Verhältnisse, die Harmonie, mit der das Einzelne zum Ganzen stimmt, dem Auge noch deutlicher als der unversehrte Bau darlegt, kann der Gedanke nicht Raum gewinnen, ein Anderer als Semper solle Dresden Ersatz bieten für das Verlorene. Auch haben Diejenigen sicher Unrecht, die der Meinung sind, die Erinnerungen an die Ereignisse des Jahres 1849 würden bei König Johann zu schwer in die Wagschale fallen, als daß an eine Berufung Semper's gedacht werden könne. Wir sind der Ueberzeugung, daß der erleuchtete und durch hohe Geistesbildung ausgezeichnete Fürst an Großherzigkeit den Mediceern um Nichts nachsteht, die dem Künstler Michelangelo nicht entgalten, was der Bürger und Parteigänger ihnen Schlimmes zugefügt.

* **Ausgrabungen in Athen und Umgegend.** Wir haben unlängst gemeldet, daß Herr Architekt Ernst Ziller, bekannt durch seine Arbeit über die Curven am Parthenon und seine Aufnahme des großen Theaters des Dionysos, als Bauleiter des nach Th. Hansen's Entwurf auszuführenden Akademiegebäudes sich wieder nach Athen begeben habe, um dort in den Stunden seiner Muße auch seine früheren archäologischen Arbeiten wieder aufzunehmen. Heute können wir bereits von erfreulichen Resultaten seiner Bemühungen melden. Hr. Ziller schreibt d. d. 27. Sept. an den Herausgeber d. Bl.: „Seit ein paar Wochen mache ich Ausgrabungen im Stadium zu Athen und bin so glücklich gewesen, am hinteren Theile desselben noch die Substruktionen von Sitzreihen, den Korridor vor der ersten Reihe und die Brustwand an der inneren Seite des Korridors zu finden. Die Nachgrabungen werden fortgesetzt; vielleicht finde ich auch noch etwas von der Meta. Was hier noch erhalten sein mag, läßt sich nur vermuthen; jedenfalls ist es aber nun möglich geworden, die genaue Lage des Stadiums zu bestimmen. Auf der Stelle, wo ich grabe, beträgt die Verschüttung $2^1/_2$ Meter." — Auch im Piräus hat Hr. Ziller seit einem halben Jahre Ausgrabungen gemacht und namentlich auf der Höhe von Munychia in der sogenannten Grotte der Arethusa, wo E. Curtius 1862 die Ausgrabungen begann, ein umfassendes unterirdisches Wasserwerk bloßgelegt.

* ? * **Innsbruck.** Vor Kurzem fiel die Decke von den früher bereits erwähnten Fresken am Ottenthalischen Haus zu Innsbruck. Eine Madonna und die Porträts ausgezeichneter Tyroler an der Front fallen zunächst in's Auge. Unter der Brüstung der Chorfenster sind sechs Genien angebracht: die Astronomie, der Frieden, der Krieg, die Poesie, der Ackerbau und die Malerei. Die Bürschchen sehen aus, als spürten sie die Wirkung von Birkenreisern oder Pflaumenmuß. Anmuth und Grazie will dem kräftigen Plattner nicht leicht gelingen, wie denn überhaupt diese stylisirten Porträts und die Madonna nicht zu seinen besten Arbeiten gehören. — Für die Naturforscher war eine Kunstausstellung arrangirt. Man möchte hier die Tyrolermeister suchen, leider waren sie fast alle zu Hause geblieben oder wie Wörndle nicht auf das Beste vertreten. Das Uebrige war großentheils von wenig Bedeutung, meist Bilder, die schon viele Städte und Länder gesehen haben, ohne verkauft zu werden. — Am Redoutensaal befand sich ein altes Fresko aus dem sechzehnten Jahrhundert, darstellend wie der Henker einem Diebe die Hand abhackt. Um vor den Naturforschern ganz modern zu erscheinen, hat man es nun ohne Rücksicht auf den historischen und kunsthistorischen Werth frischweg übertüncht.

Das Präsidium der Akademie der bildenden Künste in Wien macht bekannt, daß zwei Michael Huber'sche, durch Urkunde vom 28. Februar 1824 gestiftete Stipendien, jedes im Betrage jährlicher 115 fl. Oe. W., an zwei arme Schüler der Malerkunst", und zwar an einen, welcher Blumen- oder Landschaftsmaler werden will, und an einen anderen, welcher die Architektur oder als Dekorateur die Malerkunst erlernt; ferner ein Helm'sches Stipendium im Betrage von jährlichen 195 fl. Oe. W. an einen Zögling der Maler- oder Kupferstecherschule, welcher besondere Fähigkeit und Fleiß bewährte, dabei aber arm, und in Ermangelung eines solchen an einen würdigen, dürftigen Schüler einer anderen Abtheilung der Akademie zu vergeben sind. Der Genuß der Stipendien dauert drei Jahre, vom zweiten Semester des Studienjahres 1868/69 angefangen, wenn der damit Betraute durch „unausgesetzten Fleiß, entsprechende Fortschritte und sittlich gutes Verhalten sich desselben würdig erweist". Diejenigen, welche sich um diese Unterstützung zu bewerben beabsichtigen, haben ihre mit Taufschein, Dürftigkeits- und Studienzeugnissen wie mit ihren letzten Arbeiten belegten Gesuche längstens bis 1. November d. J. in der Kanzlei der Akademie zu überreichen.

* **Die Sammlungen für das Wiener Schiller-Denkmal** haben bereits die Summe von 32,000 fl. ö. W. erreicht, ein für die Kürze der Zeit, seit welcher das Unternehmen begonnen wurde, höchst bedeutendes Resultat. Das Denkmal-Komité hat deßhalb nun bereits die Frage nach der Wahl des Künstlers in Erwägung gezogen und wird nächstens mit einer darauf bezüglichen Aufforderung an die Oeffentlichkeit treten.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Rosengarten, A. Die architektonischen Stylarten. Zweite Aufl. Mit 639 Holzschnitten. 456 u. XXI Seiten. gr. Lex. 8. Braunschweig, Vieweg & Sohn. 4 Thlr.

Schultz, Joh. Karl. Trutti Frutti, in malerischen Originalradirungen mit Text. (In 12 Blatt.) 1. Lief. (Enth. 6 Blatt, als: 1. Auf den Dächern Danzigs (zugleich Titelblatt mit Dedikation). 2. Agrigent. 3. Hela bei Danzig (drei Platten). 4. Selinus oder Selinunt in Sicilien. 5. Münster zu Ulm. 6. Pfarramtsstube von St. Barbara in Danzig. Chin. Papier. Nebst 2 Bl. Text. Leipzig, R. Weigel. gr. qu. Fol. 5 Thlr.

Steinhausen, W. Sechs Bibellesezeichen. Nach Zeichnungen von W Steinhausen in Holz geschnitten von Prof. H. Bürkner und A. Gaber. (Enth: Blatt 1. Der Kämmerer aus dem Mohrenlande; 2. Selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren; 3. Der barmherzige Samariter; 4. Dein Wort ist meines Fusses Leuchte etc.; 5. Der verlorene Sohn; 6. Er hat seinen Engeln befohlen über dir, dass du deinen Fuss nicht an einen Stein stossest.) Berlin, Ernst Müller. Hoch schmal 8. In Enveloppe 15 Ngr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 9. 10.

Alte Glocken in der Grafschaft Wernigerode. — Hauptversammlung des Vereins für christliche Kunst in der evang. Kirche Württembergs. — Romanischer Leuchter aus dem Ritterstifte Gomburg. — Die römischen Katakomben.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 49.

Hallein und die Holzschnitzindustrie. — Kunstgewerbliche Ausstellungen in den Kronländern. — Von der Ostasiatischen Expedition. — Die Arbeiter-Industrie-Ausstellung. — Stundeneintheilung der Kunstgewerbeschule für das Wintersemester 1869—70.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 67.

Ferd. Beyrich †. — Mittheilungen aus dem photogr. Atelier der k. Gewerbe-Akademie.

Gewerbehalle. Heft 10.

Majoliken. Von Jak. Falke. (Schluß). — Renaissancefüllung vom Portale der Kirche St. Gustache in Paris. (16. Jahrh.) — Füllung aus dem Vestibül des Ostbahnhofes zu Berlin. — Modern maurischer Fries und Füllung. — Muster von einem Altarschrein in Rottweil (15. Jahrh). — Regensburger Silberfund (10 Abbildungen). — Blumenkorb von Majolika. — Schrank in Nussbaumholz. — Buffet und Wandtäfelung. Ausziehtisch und Stuhl für Speisezimmer. — Feuerzange und Kohlenschaufel, cirkassisches Messer. — Verzierte Initialen. — Mansardengitter für die Markthalle in Berlin.

Gazette des Beaux-arts. October.

La galerie de Cassel (Mit Abb.). — Exposition internationale de Munich. — Exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. (Mit Abb.). — L'Académie de France à Rome. — Rome ancienne. — L'administration des beaux-arts au milieu du XVIIIe siècle.

Chronique des Arts. Nr. 40.

Les cartons de Raphael au musée de Kensington. — Les ruines d'Angcor.

Journal des Beaux-arts. Nr. 18. 19.

Salon de Bruxelles. — Exposition de l'Union centrale des arts industriels.

Art-Journal. October.

The knights of the middle ages. (Mit Abb.). — British and american sculptors in Florence. — A trip to the Amsterdam exhibition. — Obituary (Leys; Armengaud). — The stateley homes of England. VII. Alnwick castle. (Mit Abb.) — Adam Kraft and his school, by Fr. Wanderer. — Munich international exhibition. — The South-Kensington Museum. VIII. — British artists Nr. 87. David Octavius Hill.

Digitized by Google

Inserate.

In dem unterzeichneten Verlage erschien neu: [1]

Grimm (Herman), Neue Essays über Kunst und Literatur. Velinpapier. gr. 8. Eleg. geh. 2 Thlr.

„Hier tritt uns eine befestigte künstlerische Mannhaftigkeit entgegen mit großem, zugleich kulturgeschichtlichen Interessen, selbständig anziehende Momente der Kunst und Literatur in einer fast durchweg eigenthümlichen, den Leser persönlich fesselnden Form auffassend und von dem sicher erkannten und frisch dargestellten Detail immer zu allgemein bedeutsamen, wenn auch bisweilen nur leicht hervorgehobenen Resultaten fortschreitend." Pr. Jahrb.

Rochholz (Prof. E. L.), Deutscher Glaube und Brauch im Spiegel der heidnischen Vorzeit. 1867. Zwei Bände. Velinpapier. 8. geh. 3 Thlr.

Dieses Werk bringt über eine große Anzahl weit verbreiteter, namentlich oberdeutscher Sitten und Gebräuche die merkwürdigsten Mittheilungen und anziehendsten Aufschlüsse. Der Verfasser hat nicht blos mit großem Fleiß aus eigener Beobachtung und aus literarischen Quellen den Stoff zu seiner Arbeit gesammelt, sondern weiß auch, wie seine früheren Arbeiten gezeigt haben, denselben geistreich und fesselnd darzustellen.

Frenzel (Karl), Neue Studien. 8. 1 Thlr. 20 Sgr.

„Von dem geistvollen Feuilletonisten der National-Zeitung liegt ein Band „Neuer Studien" vor, welche wir auf das Angelegentlichste Allen empfehlen, die für Kunst und Wissenschaft ein Bildungsinteresse haben. — Die lebensvolle Form der Entwicklung aller Ansichten, welche stets in die volle Wirklichkeit hineingreift, ist nicht der geringste Vorzug des Buches und wird ihre Anziehungskraft auf einen gebildeten Leserkreis bewähren."

Literar. Centralblatt.

Grimm (Herman), Ueber Künstler und Kunstwerke. Zwei Bände. 1865—67. Mit 15 Photographien. Kupferdruckpapier. Lex.-8. zu je 2 Thlr.

Die beiden Bände enthalten ein überaus reiches Material zur Kunstgeschichte, namentlich zur genaueren Kenntniss von Raphael, Michelangelo, Dürer, Holbein und Lionardo. Die Photographien stellen meist bisher wenig bekannte Kunstwerke dar.

Berlin. **Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung.**
(Harrwitz und Großmann).

Plastisch-Anatomischer Atlas

zum

Studium für Natur und Antike.

Herausgegeben
von
Ch. Roth, Bildhauer.

Erste Hälfte: 12 Tafeln in Holzschnitten nebst zwei Erklärungstafeln und Text. Preis in Carton-Mappe Thlr 3. oder Fl. 5.

☞ Die zweite Hälfte erscheint im Frühjahr 1870.

Eine längst anerkannte Thatsache ist, dass die Darstellung des menschlichen Körpers zu den schwierigsten Aufgaben der Kunst gehört. Um diese Aufgabe lösen zu können, ist das Studium der plastischen Anatomie dringend nothwendig; denn nur sie allein gibt Aufschluss über das mechanische Ineinandergreifen der Bewegungsorgane. Es gibt zwar anatomische Atlanten und Handbücher genug und gewiss nicht wenige, welche — was Genauigkeit der anatomischen Thatsachen anbelangt — Nichts zu wünschen übrig lassen. Dieses allein ist aber dem Künstler nicht hinreichend, denn hauptsächlich beschäftigt dieser sich mit den Formen und gerade diese sind in den meisten derartigen Büchern zu sehr ungeordnet und theilweise vernachlässigt. Bei der unkünstlerischen Behandlung dieser Bücher einerseits und der grossen Abneigung der Künstler gegen den Secirsaal andrerseits, ist es nicht zu verwundern, wenn das so nothwendige Studium der Anatomie bis jetzt zu leicht behandelt oder übergangen wurde.

Herr Bildhauer Roth in München, welcher in seltener Weise alle hiezu erforderlichen Eigenschaften vereinigt, hat es nun unternommen, unter dem oben angeführten Titel ein Werk herauszugeben, das die Formen des menschlichen Körpers, also die Knochen und Muskeln, in wahrheitsgetreuen Darstellungen zur Anschauung bringt, somit für den Künstler ein praktisches Lehrbuch zu Studium der für ihn wichtigen Abtheilungen der Anatomie bildet. [2]

Rud. Weigel's
Kunst-Auction.

Montag den 1. November a. c. Versteigerung mehrerer, zum Theil hinterlassener Sammlungen von

Kupferstichen,

Radirungen und Zeichnungen etc. des Herrn C. Wiesböck in Wien u. A. sowie der kleinen Kunstbibliothek des Herrn Dr. v. Duisburg in Danzig. Kataloge sind durch jede Kunst- und Buchhandlung sowie von Unterzeichnetem gratis zu beziehen.

Leipzig, im October 1869.
[3] **Rud. Weigel.**

H. G. Gutekunst's
Kunst-Auction Nr. III.

Dienstag den 19. Oktober und folgende Tage Versteigerung einer reichen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten ꝛc. alter und neuer Meister (über 2000 Nummern).

Kataloge bitte von Herrn C. G. Boerner in Leipzig oder direkt zu verlangen.

Stuttgart im Sept. 1869. [4]
H. G. Gutekunst.

In **Virchow-Holzendorf's** Sammlung wiss. Vorträge erschien: [5]

Ed. Dobbert: Die monumentale Darstellung der Reformation durch Rietschel u. Kaulbach. 6 Sgr.

A. Woltmann: Die deutsche Kunst und die Reformation. Mit 2 Holzschnitten. 10 Sgr.

Herm. Grimm: Albrecht Dürer. 10 Sgr.

K. B. Stark: Johann Joachim Winkelmann. Sein Bildungsgang und seine bleibende Bedeutung. 10 Sgr.

C. G. Lüderitz's Verlag in Berlin.

Soeben erschien: [6]

Römische Ausgrabungen
im letzten Decennium.

(Die Callistus-Katakomben. Der Palatin. Die Unterkirche San Clemente). Vorstudien zu Meyers Reisehandbuch für Italien, von Dr. **Th. Gsell-Fels.** Mit 3 Plänen und 2 Ansichten; 112 Seiten gr. 8. Preis 22½ Sgr.

Verlag des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen.

Oelgemälde-Auktion
in Stuttgart.

[7] Am 15. und 16. November d. J. wird in Stuttgart die Gemäldesammlung des Herrn Oberkriegsrath **von Landauer** öffentlich gegen Baarzahlung versteigert und können Kataloge gratis von **A. Liesching & Cie. in Stuttgart** bezogen werden.

Digitized by Google

Bei S. Hirzel in Leipzig erschien soeben: [8]

GESCHICHTE
DER
ITALIENISCHEN MALEREI
VON
J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.

DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE
BESORGT VON
Dr. MAX JORDAN.

ZWEITER BAND.
(MIT 11 TAFELN, IN HOLZ GESCHNITTEN VON H. WERDMÜLLER, NEBST ANHANG ENTH. FRANCESCO ALBERTINI'S „MEMORIALE" v. J. 1510.)
gr. 8. Preis: 3 Thlr. 10 Ngr.

Kupferstich - Auction.
Berlin 22. November.
Katalog gratis
von
Amsler & Ruthardt
in Berlin. [9]

In jeder Buchhandlung ist zu haben:
Rom und die Campagna.
Neuer Führer für Reisende.
von
Th. Fournier,
Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.
Mit Karten und Plänen.
Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.
Roth cart. 2¼ Thlr. [10]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.
Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.
Von **Jacob Burckhardt.**
ZWEITE AUFLAGE
unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen besorgt von Dr. **A. v. Zahn.**
I. Architektur. — II. Plastik. — III. Malerei.*)
1869. 3 Bände 16. broch. 3⅗ Thlr.; geb. 4¼ Thlr.
*) Der dritte Band erscheint Anfang December.

Michelangelo
Leonardo * Raffael.
Von **Charles Clement.**
Deutsch bearbeitet mit Ergänzungen und Anhang
von **C. Clauß.**
Mit zahlreichen Holzschnitten.
Zugleich als **Supplementband** zu:
Becker, Kunst u. Künstler des 16. Jahrhunderts.
1870. gr.-Lex.-8. br. 3 Thlr.; eleg. geb. 3½ Thlr.

GESCHICHTE DER MALEREI
von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.
Von Dr. **Ad. Görling.**
Mit 192 Holzschnitten.
2 Bände gr. 8. 1866. br. 3 Thlr.; eleg. geb. 3½ Thlr.

Die
GÖTTER UND HEROEN GRIECHENLANDS
nebst einer Uebersicht der griechischen Religionsgebräuche.
Eine Vorschule der Kunstmythologie.
Von **OTTO SEEMANN,**
Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.
Mit 153 Holzschnitten.
gr. 8. 1869. broch. 2⅓ Thlr.; gebunden 2⅔ Thlr.

Die Kriegswaffen
in ihrer historischen Entwickelung von der Steinzeit bis zur Erfindung des Zündnadelgewehrs. Ein Handbuch der Waffenkunde von **Aug. Demmin.** 628 Seiten kl. 8.
= **Mit ca. 2000 Abbildungen.** =
1869. broch. 3⅕ Thlr.; elegant gebunden 3½ Thlr.

POPULÄRE AESTHETIK.
Von
Prof. Dr. **Carl Lemcke.**
Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.
Mit Holzschnitten.
1870. br. 2 Thlr. 21 Sgr.; eleg. geb. 3 Thlr. 3 Sgr.

Die Cultur der Renaissance in Italien.
Von **Jakob Burckhardt.**
Zweite durchgesehene Auflage.
1869. broch. 2¼ Thlr.; in Halbfranzband 2¾ Thlr.

Charakterbilder
aus der Kunstgeschichte
zur Einführung in das Studium derselben
zusammengestellt und herausgegeben
von **A. W. Becker.**
Dritte von **C. Clauß** besorgte, stark vermehrte Auflage.
Mit circa 200 Holzschnitten.
gr. 8. 1869. br. 2 Thlr. 12 Sgr.; geb. 2 Thlr. 24 Sgr.

Digitized by Google

Verein zur Errichtung eines Cornelius-Denkmals in Düsseldorf.

Von dem provisorischen Komité des Vereins zur Errichtung eines Denkmals für den Altmeister deutscher Kunst, Peter von Cornelius, in dessen Vaterstadt Düsseldorf, ist zur statutenmäßigen Wahl der definitiven Vereins-Vertretung eine General-Versammlung auf den

26. Oktober c., Nachmittags 5 Uhr,

im kleineren Saale der städtischen Tonhalle hierselbst anberaumt worden.

Alle Freunde des Unternehmens werden zu dieser Generalversammlung mit dem Bemerken ergebenst eingeladen, daß nur die bis dahin in die Listen eingezeichneten Vereinsgenossen stimmberechtigt sind.

Düsseldorf, den 1. Oktober 1869.

Namens des provisorischen Komités.
Der Regierungs-Präsident,
gez. **v. Kühlwetter.**

Statut des Vereins zur Errichtung eines Cornelius-Denkmals in Düsseldorf.

§. 1. Die Feier des fünfzigjährigen Jubiläums der hiesigen Kunst-Akademie hat Anlaß gegeben zur Gründung eines Vereins, dessen Zweck darin besteht, dem Altmeister deutscher Kunst, Peter von Cornelius, in dessen Vaterstadt Düsseldorf ein Denkmal zu errichten.

§. 2. Die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes sollen durch freiwillige Beiträge im In- und Auslande aufgebracht werden. Außerdem rechnet der Verein darauf, daß demselben zur Förderung seines Zweckes Geschenke und Zuwendungen auch anderer Art als in Gelde in reichlichem Maße zufließen werden.

§. 3. Mitglied des Vereins ist Jeder, welcher sich entweder mit einem einmaligen Beitrage von wenigstens drei Thalern oder mit einem jährlichen, auf drei Jahre verbindlichen Beitrage von mindestens einem Thaler in die Vereinsliste eingezeichnet hat. Den Mitgliedern steht das Stimmrecht in Generalversammlungen zu.

§. 4. Zur Erledigung der mancherlei Arbeiten, welche die Erreichung des vorgesteckten Zieles nothwendig macht, wird von der General-Versammlung ein Komité von dreißig Mitgliedern gewählt. Dieses Komité wählt aus seinen in Düsseldorf wohnenden Mitgliedern zur leichteren und rascheren Geschäftsführung einen Ausschuß von neun Mitgliedern, welcher alle die Sache fördernde Schritte thun, Aufrufe in öffentlichen Blättern erlassen und mit den Behörden und Freunden des Unternehmens sowie mit den Künstlern und ausführenden Technikern in Verbindung treten wird.

§. 5. Dem Komité bleibt die Entscheidung über die Auswahl des Denkmals so wie die Bestimmung des das Denkmal ausführenden Künstlers und des Platzes für dasselbe vorbehalten. Der Auswahl des Künstlers muß eine öffentliche Konkurrenz vorhergehen. Außerdem ist es dem Ermessen des Ausschusses überlassen, welche Fragen der laufenden Geschäftsverwaltung derselbe der Prüfung und Entscheidung des Komités unterbreiten will.

§. 6. Der Ausschuß wählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden und dessen Stellvertreter, einen Schriftführer und einen Schatzmeister. Etwa abgehende Ausschußmitglieder werden vom Komité durch Ergänzungswahl ersetzt.

§. 7. Der Vorsitzende, dem auch das Präsidium im Komité und in etwa zusammenberufenen Generalversammlungen zusteht, hat die Sitzungen zu leiten, Zusammenkünfte des Ausschusses oder des Komités nach eigenem Ermessen oder auf Antrag eines Ausschußmitgliedes zu veranlassen, etwaige Vorschläge und Wünsche entgegenzunehmen, alle einlaufenden Zuschriften und Geldsendungen zu empfangen, die Einnahme-Belege und Zahlungsanweisungen mit dem Schriftführer zu unterzeichnen. Bei Abstimmungen in den Versammlungen des Komités, welche beschlußfähig sind, sobald die Hälfte seiner Mitglieder erschienen ist, entscheidet absolute Majorität, bei Stimmengleichheit gibt die Stimme des Vorsitzenden den Ausschlag.

§. 8. In den Generalversammlungen werden nur diejenigen Angelegenheiten verhandelt, welche bei der Zusammenberufung vorgesehen sind. In denselben enscheidet die absolute Majorität der Anwesenden, im Falle der Stimmengleichheit gilt der Vorschlag als abgelehnt.

Die Einladung zu Generalversammlungen muß mindestens vierzehn Tage vorher durch die „Düsseldorfer Zeitung" erfolgen. Dem Ausschusse bleibt überlassen, durch andere deutsche Blätte die Einladung verbreiten zu lassen.

§. 9. Der Schatzmeister hat die in hiesiger Stadt gezeichneten Beiträge einzukassiren und deren Empfang zu quittiren; von Außen einlaufende Geldsendungen werden ihm von dem Vorsitzenden gegen Empfangsbescheinigung übermacht; die von dem Präsidenten und Schriftführer angewiesenen Rechnungen hat er auszuzahlen.

§. 10. Ueber alle Einnahmen und Ausgaben wird von dem Vorsitzenden ein Controlebuch geführt, welches bei der Rechnungsablage des Schatzmeisters dem Komité behufs Prüfung der Rechnung vorzulegen ist.

§. 11. Am Ende eines jeden Halbjahres erstattet der Ausschuß dem Komité Bericht über den Stand der Vereinsangelegenheiten. Eine summarische Uebersicht über den Fortgang des Unternehmens wird am Ende eines jeden Vereinsjahres veröffentlicht.

§. 12. Alle näheren Anordnungen bezüglich der Ausführung und Ergänzung vorstehender statutarischer Bestimmungen bleiben dem Comite vorbehalten. Aenderungen können nur durch eine Generalversammlung erfolgen.

§. 13. Sobald das Cornelius-Denkmal vollendet ist und alle mit der Ausführung dieses Unternehmens verknüpften Verbindlichkeiten vollständig erfüllt sind, hat der Verein seine Aufgabe gelöst, und die Funktionen des Ausschusses und Comités haben nach voraus gegangener öffentlicher Rechnungsablage, ohne daß es einer weiteren Decharge bedarf, ebenfalls ihr Ende erreicht. [12]

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Die erhaltenen antiken Wandmalereien

in technischer Beziehung untersucht und beurtheilt von Otto Donner (Maler). Mit drei Tafeln. Besonders abgedruckt aus Helbig's Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. gr. 8. 1 Thlr. [13]

Kupferstich-Auktion
bei
J. M. Heberle (H. Lempertz)
in Köln,
am 30. November 1869.

Der Katalog von 2617 Nummern umfaßt eine reiche Auswahl von **ältern und neueren Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Handzeichnungen** etc. (auch viele größere Prachtblätter zum Einrahmen) und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen. [14]

Nr. 2 der Kunstchronik wird Freitag den 5. November ausgegeben. Inserate finden Aufnahme, wenn bis zum 2. November eingesandt.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu 3 Beilagen: 1. Von der k. Oberhofbuchdruckerei in Berlin, 2. von Lehmann & Wentzel in Wien, 3. von Alphons Dürr in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Nr. 2.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

5. November.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Die Wiener Rathhauskonkurrenz. — Aus der Schack'schen Galerie. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Inserate.

Die Wiener Rathhaus-Konkurrenz.

* Wir hatten gedacht, die Welt sei nachgerade einig darüber, daß ein allgemeiner Konkurs im besten Fall ein nothwendiges Uebel sei. Dieser beste Fall ist aber eigentlich der schlimmste Fall: er setzt nämlich voraus, daß es für eine zu lösende Aufgabe so wenig notorisch befähigte Männer giebt, daß man eben darauf ausgehen muß, sie sich auf dem Konkurswege zu suchen.

In diesem banquerotten Zustande, welcher dazu nöthigt, das Konkursverfahren anzumelden, befindet sich nun aber die Wiener Architektur am allerwenigsten. Von allen Seiten hört man Gutes über sie; auf allen Ausstellungen ärntet sie Orden und Medaillen. Und mit Recht! Sie hat uns in wenigen Jahren trotz Ungemach und verkehrter Direktion eine der glänzendsten und schönsten Städte der modernen Welt geschaffen. Sie verfügt über Kräfte, welche den großen monumentalen Aufgaben dieses gewaltigen Umgestaltungsprocesses in jeder Hinsicht gewachsen ist.

Trotzdem immer wieder neue allgemeine Konkurse! Der Ausgang des Verfahrens in Sachen der beiden kaiserlichen Museen ist in unser Aller Angedenken. Bevor damals noch der zweijährige Tanz begann, pfiffen die Vögel auf den Dächern bereits den Namen des Mannes, der für den Bau das ebenbürtige Talent besäße. Auch jedem Juror war dieser Mann sehr wohl bekannt, vollends nachdem er sein Projekt gesehen. Aber berufen zur Ausführung ward er deßhalb durchaus nicht. Der allgemeine Konkurs machte völliges Fiasko.

Jetzt, nach kaum Jahresfrist, machen wir mit dem allgemeinen Konkurse für das Wiener Rathhaus in derselben Sache wieder eine neue Erfahrung. Auch im vorliegenden Falle war die betreffende Persönlichkeit, wenn nicht offiziell, so doch durch das Urtheil der maßgebenden Kreise schon längst vorher bestimmt. Diese Thatsache, nicht nur die weitverbreitete Abneigung gegen das Konkurriren überhaupt, ist ohne Zweifel die Ursache gewesen, weßhalb nicht nur kein sonstiger Wiener, sondern auch kein deutscher Architekt von bedeutenderem Rang und Namen sich an dem Wettkampfe um das Rathhaus betheiligte. „Wozu konkurriren — so dachten sich diese Männer mit Recht — wenn doch der Bau schon so gut wie vergeben ist?" Der Mann, den man als den zum Baue berufenen, seiner Aufgabe vollkommen gewachsenen Meister kannte, ging denn auch aus der Urne der Richter als der würdigste hervor. Wir wissen damit nur, was wir ohnehin schon gewußt. Der allgemeine Konkurs hat wiederum Fiasko gemacht: er erwies sich als vollkommen überflüssig.

In beiden Fällen also war der rechte Mann schon vor der Konkurrenz gefunden; in dem einen ward er durch den Spruch der Jury beseitigt, in dem andern bestätigt. Aber einen neuen Mann brachte die Konkurrenz weder damals noch jetzt zu Tage. Ihren eigentlichen Zweck hat sie somit verfehlt, und die hübsche Summe von 28,000 Gulden, welche für die prämiirten Konkursprojekte zu zahlen sind, hätte sich der Wiener Gemeinderath füglich sparen können.

Aber die Wiederwahl des allgemeinen Konkurses ist es nicht allein, welche wir dem städtischen Kollegium der Kaiserstadt vorzuhalten haben. Die Unbedachtsamkeit in zwei anderen Punkten dünkt uns noch weit schlimmer.

Zunächst in der Styl-Frage! Mancher der ehrsamen Väter der Stadt mag sich damals ganz besonders weise

Digitized by Google

vorgekommen ſein, als er über dieſen Punkt kein auch nur entfernt andeutendes Wort in die Konkurs-Ausſchreibung aufnehmen ließ. Solche Andeutungen über die künſtleriſche Form des hervorzurufenden Projektes mögen allerdings in manchen Fällen überflüſſig oder gar ſchädlich ſein. Ein derartiger Fall iſt z. B. die plaſtiſche Geſtaltung irgend eines abſtrakten, allegoriſchen Weſens, oder einer mythiſchen, idealen Perſönlichkeit, welche die vollkommen freie ſchöpferiſche Kraft der darauf gerichteten Künſtlerſeele in Anſpruch nimmt. Ein ſolches Werk wird ſtets um ſo beſſer gelingen, je ſpontaner ſich der Künſtler ſeinem Stoffe gegenüber zu verhalten im Stande iſt. Entſchieden anders verhält ſich die Sache bei Werken der Architektur, zumal bei ſolchen, welche mit dem öffentlichen Leben des Volkes in ſo inniger Weiſe, praktiſch und geiſtig, verwachſen ſind, wie es bei dem Rathhauſe einer modernen Stadt, der Reſidenz eines großen Reiches, unläugbar der Fall iſt. Hier liegt die Entſcheidung nicht nur in der Seele des Künſtlers, ſondern zugleich in der des Volks. Nicht die perſönliche Auffaſſung des noch ſo genialen Einzelnen, ſondern Geiſt und Charakter des Ganzen ſollen ſich in der Schöpfung ſpiegeln, wenn dieſe als gelungen gelten ſoll. Nun vermag ſich aber die geiſtige Richtung eines großen Gemeinweſens nicht wohl anders auszudrücken als eben in der Wahl des Styls. Die Art, wie derſelbe anzuwenden, ob er in engerem oder freierem Anſchluß an die Muſter der Vergangenheit, ob er ſtrenger und einfacher oder gefälliger und reicher zu behandeln ſei, alles dies bleibt natürlich dem Belieben des Meiſters anheimgeſtellt. Und hierin beſitzt er Spielraum genug, um neben ſeiner Begabung für die zahlreichen konſtruktiven und ſonſtigen praktiſchen Seiten der Aufgabe auch ſeinem künſtleriſchen Genius freien Lauf zu laſſen. Dagegen iſt die Wahl des Styls, als der allgemeinen Formenſprache, in welcher man ſich bewegen ſoll, mit Fug und Recht dem Gemeinweſen vorzubehalten. Denn Styl in der Architektur iſt eben in höchſter Inſtanz nichts Anderes als Ausdruck des Geiſtes einer Gemeinſchaft, ſei es nun einer Zeit, eines Volkes, einer Genoſſenſchaft, Gemeinde oder Stadt. Ihr Styl iſt ihr Geiſt; daran läßt ſich weder durch Macht noch durch Kunſt etwas ändern. So nimmt es uns denn auch gar nicht Wunder, daß die Stylfrage jetzt, nachdem durch Ausſtellung der Konkursprojekte das öffentliche Intereſſe auf den Rathhausbau hingelenkt worden iſt, lebhafter und immer lebhafter die Gemüther zu beſchäftigen beginnt. Die Stylfrage iſt zur eigentlichen Tagesfrage geworden. Nicht darum dreht ſich die Diskuſſion, welches Projekt für das beſte zu gelten habe, — darüber haben ja vorläufig die Fachmänner der Jury entſchieden, — ſondern ob wir in Wien ein gothiſches oder ein modernes Rathhaus erhalten ſollen. Hätte der Gemeinderath, im Zuſammenhange mit der öffentlichen Meinung, dieſe Hauptfrage ſich und uns vor Eröffnung des Konkurſes beantwortet, ſo würden wir ihrer jetzt ledig ſein, und eines der drohendſten Hinderniſſe für den erſprießlichen Fortgang der Sache wäre beſeitigt. Denn darüber täuſche man ſich nicht: deßhalb weil die Jury das Projekt Friedrich Schmidt's kraft ihres Amtes unter den eingelaufenen für das beſte erklärt hat, und weil Niemand daran zweifelt, daß der genannte, aller Orten hochgeachtete Meiſter dem großartigen Unternehmen beſſer gerecht werden wird als nur irgend Jemand ſeiner Richtung — deßhalb iſt über dieſe Richtung ſelbſt noch keineswegs, entſchieden. Die Stylfrage, welcher das Gemeindekollegium früher aus dem Wege gegangen iſt, wird jetzt in doppelt erhitzter Temperatur vor ſein Forum treten, denn ſie iſt in dieſem Falle mit der Perſonalfrage unlösbar verknüpft. Nur wenn der Gemeinderath entſcheidet: „Ja, wir wollen ein gothiſches Rathhaus bauen," ſtehen wir wirklich am Ende des Kampfes. Tritt aber das Gegentheil ein und ſtößt ſich die Majorität, wie es doch immer eine Möglichkeit iſt, an dem ſo vielfach perhorreſcirten Gedanken, wird demnach der faſt einhellig gefaßte Beſchluß der Jury nicht ratificirt, — dann haben wir anſtatt des Endes erſt den Anfang des Kampfes erreicht und zu den 28,000 Gulden iſt auch der preisgekrönte Architekt, der mit ſeinem Style ſteht und fällt, für immer verloren.

Wenn man ſich übrigens die bisherige Rathloſigkeit in der Stylfrage noch allenfalls erklären kann: geradezu unfaßbar iſt ſie uns in einer zweiten, kaum weniger wichtigen Angelegenheit, nämlich in der Platz-Frage! Schon während in aller Welt über ein halbes Hundert emſiger Zeichenſtifte und Reisfedern am Ausziehen der Konkurspläne beſchäftigt waren, lief die Notiz durch die Blätter, man gehe in Wien mit der Verlegung des Platzes für das neue Rathhaus vom Parkring auf den Paradeplatz um. Dieſe nachträgliche Aenderung des im Konkurs-Ausſchreiben klar bezeichneten Standpunktes rief ſelbſtverſtändlich in den betheiligten Fachkreiſen Verwunderung und ängſtliche Nachfragen hervor, welche jedoch vorläufig beſchwichtigend beantwortet wurden. Nichtsdeſtoweniger hat die Sache ihre Richtigkeit: man war nicht nur, ſondern man iſt noch heute unſchlüſſig darüber, ob man das neue Rathhaus an der urſprünglich dafür beſtimmten Stelle gegenüber dem Stadtpark (der Volkswitz nennt ſie ſeit Jahren „das Kommunalloch") oder ob man es auf dem erſt kürzlich vom Kaiſer zum Verbauen beſtimmten Paradeplatz im Nordweſten des Stadterweiterungsrayons erbauen ſolle. Laſſen wir einmal vorläufig die Gründe unerörtert, welche für und wider einen der beiden Plätze ſprechen, — aber iſt es nicht etwas Unerhörtes, daß für den Bau des wichtigſten ſtädtiſchen Gebäudes einer Weltſtadt ein Konkurs eröffnet und durchgeführt wird, ohne daß der Platz, auf dem daſſelbe zu ſtehen kommen ſoll,

Digitized by Google

vorher definitiv festgestellt wäre? Ist denn nicht gleichsam das Rathhaus das Herz der Stadt? Und kann man so willkürlich umspringen mit den edelsten Organen des volksthümlichen Lebens, als wäre der Bau einer Stadt ein Kinderspiel, dessen Steine sich da und dorthin versetzen lassen, ohne den Plan und Charakter des Ganzen zu zerstören? Wahrhaftig, bisweilen erscheint es so! Wenn man weiß, wie sich der Ausbau des modernen Wien ohne jede höhere Rücksicht auf die großen idealen Aufgaben vollzieht, welche noch ihrer Lösung harren; wenn man sich vergegenwärtigt, wie ganze Straßen und Stadtviertel entstanden sind, ohne daß an einen künstlerischen Abschluß, an eine Unterbrechung oder Gruppirung der Massen gedacht wäre; wenn man die wenigen monumentalen Gebäude, welche bisher geschaffen worden sind, sich auf elenden Plätzen, in Winkeln und Ecken kümmerlich herumdrücken sieht: dann möchte man freilich zweifeln, ob hier denn überhaupt ein künstlerisch durchdachter Plan besteht, und ob nicht vielmehr Alles in der bekannten, verhängnißvollen Weise dem glücklichen Zufall und der Pfuscherei anheimgegeben ist. Das Damoklesschwert des „glücklichen Zufalls" schwebt auch über der Wiener Rathhauskonkurrenz, wenn der Gemeinderath in dieser Frage, wie in der des Styles nicht ebenfalls ein Ende macht und sein altes Recht auf den früher bestimmten Platz energisch behauptet. Geschieht dies nicht und werden wir mit dem Rathhaus, wie mit dem Parlamentsgebäude und der Universität, auf die unendliche Perspektive des Paradeplatzes gewiesen, — dann ist schon deßhalb die ganze Rathhauskonkurrenz umsonst gewesen. Denn man wird uns doch nicht zumuthen, zu glauben, daß derselbe Plan, der für eine bestimmte Lage in einer vorgeschriebenen Konfiguration von Haupt- und Nebenstraßen und für den Charakter ihrer Umgebung erdacht und berechnet ist, auch ohne Weiteres in eine völlig neue Situation mit durchaus anderen Umgebungen sich verpflanzen ließe? Daß kein Konkursprojekt der Welt, auch das Schmidt'sche nicht, so, wie es ist, ausgeführt werden kann, wissen wir sehr wohl. Selbst wenn es bei dem alten Platze am Parkring sein Bewenden hat, sind Aenderungen und Verbesserungen daran unumgänglich. Allein etwas Anderes ist eine Modifikation, welche der Meister aus dem Grundgedanken des Planes organisch entwickelt; etwas Anderes die völlige Umgestaltung der Hauptverhältnisse in Grundriß und Façaden, wie sie durch den Wechsel der Situation geboten wäre. In dem einen ursprünglich angenommenen Falle würde nämlich das Rathhaus zwischen vier Straßen zu liegen kommen, von denen der Parkring die dominirende Hauptfaçade in Anspruch nimmt. In dem anderen, jetzt mit in Frage kommenden Falle würde das Rathhaus den Mittelpunkt eines großen Platzes bilden, welcher links und rechts wohl von andern monumentalen Gebäuden flankirt, aber trotzdem ohne Zweifel weit genug sein wird, um das Rathhaus als ein selbständig in sich abgeschlossenes Ganzes von allen Seiten frei heraustreten zu lassen. Offenbar ist die eine Lage von der anderen wesentlich verschieden, und es ist nicht anders denkbar, als daß ein für den Parkring projektirter Bau, den man nachträglich auf den Paradeplatz versetzte, stets das Andenken an seine ursprüngliche Bestimmung an der Stirne tragen würde.

Wir haben im Hinblick auf die bevorstehenden Berathungen des Gemeindekörpers diese Dinge hier vor Allem zur Sprache gebracht, weil wir sie für die ersten und wichtigsten Vorfragen halten. Erst nachdem man sich an entscheidender Stelle darüber klar sein wird: wo man denn überhaupt bauen, und ob man ein gothisches oder ein modernes Rathhaus bauen will, — erst dann gewinnt auch die Beurtheilung der vorliegenden Baupläne ein praktisches Interesse.

(Schluß folgt.)

Aus der Schack'schen Galerie.

* Die Gemäldesammlung des Freiherrn von Schack, welche unter den Kunstschätzen Münchens durch die Eigenthümlichkeit ihrer Zusammensetzung einen der ersten Plätze behauptet, hat in letzterer Zeit wieder beträchtlichen Zuwachs erhalten, von dem einige nähere Kunde den Lesern willkommen sein wird.

Zu den Charakterzügen der Galerie gehört bekanntlich die Mischung der Werke von modernen Künstlern mit Kopien nach berühmten Meisterwerken aus älterer Zeit. Gegen Ende der fünfziger Jahre, als Freiherr von Schack zu sammeln begann, kam das früher vernachlässigte, von Manchen geradezu perhorrescirte Studium der alten Meister, vorzugsweise der Venetianer, in den Münchener Künstlerkreisen wieder in Schwung, und die junge Generation der koloristischen Idealisten fand in diesem ihrem Bestreben, wie für die eigene schöpferische Thätigkeit, in dem neu auftretenden Mäcen ihren wärmsten Förderer. Franz Lenbach vor Allen hat sich seit jener Zeit durch die für Schack ausgeführten Kopien nach Tizian, Velazquez, van Dyck, Rubens u. s. w. zu der Stellung eines der ersten reproduktiven Talente der Neuzeit emporgeschwungen. Ernst von Liphart, Karl Schwarzer und A. Cassioli, von deren Händen kürzlich verschiedene Kopien nach Raffael, Tizian und Lionardo in die Galerie gekommen sind, können sich an Geist und Bravour mit ihm nicht messen.

Außer dieser Verflechtung des Alten mit dem Neuen charakterisirt sich der Bilderbesitz des Freiherrn von Schack durch die Vertretung solcher künstlerischer Persönlichkeiten, welche durch die Richtung ihres Strebens oder durch den Umfang ihrer Produktionen dem gewöhnlichen Interesse des Tages, wie es die meisten unserer Kunstvereine versorgen und versorgen müssen, ferner gerückt sind. Wie

Digitized by Google

durch die Gründung dieſer Galerie das Daſein eines der größten deutſchen Künſtler unſeres Jahrhunderts aus bittrer Noth erlöſt und der vollen Ausreifung ſeines Genius zugeführt ward, hat uns ein geiſtvoll entworfenes Lebensbild des heimgegangenen Meiſters erſt ganz kürzlich vor die Seele geführt.

Neben Genelli iſt es namentlich Moritz v. Schwind, welchen wir in der Schack'ſchen Sammlung aus einer großen Anzahl von Bildern als Maler erſt vollkommen würdigen lernen können. Schwind als Maler? So fragt man verwundert. Allerdings! Freilich nicht im Sinne der Holländer oder Venetianer, aber in ſeinem Sinne, der ſich denn doch auch ein gewiſſes Recht erkämpft hat, in ſeiner Individualität von Jedermann reſpektirt zu werden. Wir finden dann vielleicht, daß Moritz von Schwind in ſeinem Sinne nicht nur ein Maler, ſondern ſogar ein Stimmungsmaler iſt! Was will man mehr?

Der diesjährige Katalog der Galerie weiſt von unſerm Meiſter, der in den früheren Auflagen ſchon durch acht Bilder vertreten war, noch fünfundzwanzig andere auf: einen Strauß lyriſcher Gedichte pflegt ſie der Autor zu nennen, ſelten ohne die Bemerkung hinzuzufügen, daß er noch einen zweiten ſolchen zu Hauſe habe. Es iſt gleichſam das „lyriſche Intermezzo" des Märchenerzählers, in welchem wir ihn unmittelbar mit der Quelle jener Dichtungen, die er ſo reizvoll zu verkörpern weiß, mit der Natur ſelbſt im innigſten Verkehr erblicken. Faſt alle dieſe kleinen Bilder, von denen die meiſten nur wenige Zoll im Geviert meſſen, ſchildern Momente oder Vorgänge aus dem Leben der Natur, wie „Morgen", „Mittag", „Abend", „Nacht", in der Regel belebt mit einzeln oder gruppenweis auftretenden Geſtalten der Sagen- und Märchenwelt, „Elementargeiſtern, welche den Mond anbeten", „Tritonen und Nereiden" u. ſ. w., bisweilen aber auch mit rein genrehafter, aus dem Leben gegriffener Staffage, Einſiedlern, Rittern, Jägern u. ſ. w. Dieſe lebenden Weſen bilden jedoch keineswegs den Hauptgegenſtand der Darſtellungen, auch da nicht, wo ſie beſtimmt ausgeprägte Perſönlichkeiten der Sage wiedergeben; überall tritt das epiſche Element hinter dem lyriſchen zurück; die plaſtiſchen Geſtalten begleiten nur — wie die Strophen des Volksliedes die ſchlichte Folge der Akkorde — den einfachen Ausdruck des Naturgefühls. Dieſes redet aber ſo deutlich und herzlich zu uns, wie nur in irgend einem der vielbewunderten Landſchaftsbilder unſerer modernen Stimmungsmaler. Erfindung, Zeichnung und Malerei gehen dabei in vollkommen ebenbürtiger Weiſe Hand in Hand, und insbeſondere in der Handhabung des rein Techniſchen der Oelmalerei, welche in ſämmtlichen hier beſprochenen Bildern angewendet iſt, zeigt Schwind bei aller kindlichen Einfachheit ſeiner Mittel ein ganz bewunderungswürdiges Geſchick. So ſind z. B. die ſchon erwähnten „Elementargeiſter, welche den Mond anbeten", in ein ſo duftiges, vom feinſten, ſilbernen Licht durchzittertes Aethermeer getaucht, daß dem Beſchauer der nächtlichen Scene unwillkürlich die Worte des Dichters im Ohr erklingen:

„Füllſt wieder Berg und Thal
Still mit Nebelglanz,
Füllſt endlich auch einmal
Meine Seele ganz" u. ſ. w.

Ebenſo iſt in den vier Darſtellungen der Jahreszeiten die Charakteriſtik der Naturſtimmung in dem geſammten Ton der Malerei nicht minder deutlich ausgeſprochen als in den fein und originell erdachten Situationen. Wie drückend heiß liegt z. B. in dem Bilde des „Mittags" die Sommerſonne auf dem ſpiegelhellen Waſſer! Kein lebendes Weſen iſt zu vernehmen; Alles athmet die tiefſte Stille ringsumher; ſelbſt die Fiſchlein ſchießen auf den Grund hinab: da taucht, um von der Einſamkeit zu profitiren, die Waſſerjungfrau aus der Oberfläche empor und ſtrählt ſich, von Niemandem belauſcht, ihr goldiges Haar. — In manchen Bildern klingt die Stimmung geradezu in's Muſikaliſche hinüber, ſo z. B. in der Darſtellung eines „Jünglings, im Walde liegend und ins Horn ſtoßend"; in anderen ſpricht ſie ſich rein maleriſch durch ein reizendes Bouquet freundlicher Farbentöne aus, wie in den „Tritonen und Nereiden", deren hellgoldiges Kolorit eines Bonifazio Veneziano nicht unwürdig wäre. Am allerſtärkſten aber tritt der friſche Naturſinn des Meiſters in den Scenen des eigentlichen Genre's, z. B. in der „Morgenſtunde" hervor, der Darſtellung eines Mädchens, welches, eben dem Lager entſtiegen, das Fenſter ihres Kämmerleins öffnet, um die Morgenluft einzuſchlürfen. Wir ſehen ſie nur vom Rücken in das hell von der Sonne beſtrahlte Gebirg hinausſchauen. Und doch fühlen wir: ihr lacht das Herz, wie ſie jungfräulich dem jungen Tag in's Antlitz blickt; und uns lacht es mit ihr! —

Der Beiſpiele genug, um dieſe merkwürdige Bilderfolge zu kennzeichnen, die uns wie ein friſches Reis auf dem etwas morſch gewordenen Baume der deutſchen Kunſt erſcheinen wollte, als wir ſie vor einigen Wochen, mitten im Trouble des Münchener Ausſtellungsſommers, wiederholt betrachteten. Denn ſie vereint, was jetzt ſo ſelten zuſammengefunden wird und doch ewig das Alpha und Omega der Kunſt bleibt, echtes Naturgefühl und wahre Poeſie.

Unter den ſonſtigen Erwerbungen des Freiherrn von Schack aus jüngſter Zeit ſeien ſchließlich noch einige vortreffliche Landſchaften von Rottmann, K. Fries, O. Achenbach, K. Morgenſtern, F. Catel, L. Larſon und das Portrait Thorwaldſen's von Heinr. Heß v. J. 1834 hervorgehoben. Zu letzterem, welches uns den Meiſter in ſeinem Atelier an der Statue des Jaſon beſchäftigt zeigt, bemerkt der Katalog: „Dr. Nagler in ſeinem Künſtler-Lexikon, Band VI., S. 150, erſchöpft ſich

Digitized by Google

in den größten Lobeserhebungen über dieſes Bild; nur muß bemerkt werden, daß das von Nagler beſchriebene Gemälde, in dem ſtatt des Ateliers eine Landſchaft den Hintergrund bildet, nicht das Original, ſondern eine Wiederholung von Seitz in Rom iſt, an welcher Heß ſelbſt nur die letzten Retouchen und Laſuren anbrachte; das Lob Nagler's dürfte daher auf unſer Bild in noch weit höherem Grade anwendbar ſein."

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

* **Quirin Leitner's Prachtwerk** über die Waffenſammlung des öſterreichiſchen Kaiſerhauſes, welches wir im vorigen Bande der Zeitſchrift beſprochen haben, iſt jetzt bis zur zehnten Lieferung vorgeſchritten und rechtfertigt nicht nur in der prompten Ausgabe der Hefte, ſondern auch in der ſtets gleichmäßigen Gediegenheit und Schönheit ſeines Inhalts alle daran geknüpften Erwartungen auf's glänzendſte. Die kürzlich erſchienene Doppellieferung enthält u. A. einige in Gold- und Farbendruck ausgeführte Prachtrüſtungen, welche den Steinradirungen an Klarheit und Styltreue nichts nachgeben, ſo den reich verzierten Feldharniſch des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg-Jägerndorf (1. Viertel des 17. Jahrhunderts) und eine ungariſche Hauducken-Rüſtung aus derſelben Zeit. Für die nächſte (11.) Lieferung ſind drei Tafeln mit der berühmten Rüſtung Kaiſer Rudolf's II. angekündigt, zu welcher die Originalentwürfe von der Hand des Münchener Malers Chriſtoph Schwarz vor einigen Jahren durch Heiner-Alteneck im Münchener Kupferſtichkabinet wieder aufgefunden wurden.

△ **Die herrlichen altrömiſchen Silbergefäße,** welche vor Jahresfriſt bei Hildesheim aufgefunden wurden, waren, von Abbildungen abgeſehen, in weiteren Kreiſen nur durch die von dem Bildhauer Küſthardt in Hildesheim ſofort nach der Auffindung angefertigten Gypsabgüſſe und dann durch die trefflichen Eiſengüſſe bekannt, welche die Stolbergiſche Gießerei in Ilſenburg nach dieſen Gypſen anfertigen ließ. Spätere in Berlin ausgeführte Nachbildungen in Zink und Eiſen kommen nach dem übereinſtimmenden Urtheile Sachverſtändiger jenen zuerſt hergeſtellten nicht gleich. Die bekannte Fabrik Chriſtofle & Comp. in Carlsruhe und Paris hat jetzt auf galvanoplaſtiſchem Wege aus Kupfer mit einer ſtarken Silberſchichte hergeſtellte Nachbildungen in den Handel gebracht. Auch dieſen Reproduktionen (24 Nummern) liegen die Küſthardtiſchen Gypſe zu Grunde; es ſind dieſelben aber auf Grund eingehenden Studiums der Originale ſo weit überarbeitet worden, daß die im Gypsabguß entſtandenen Mängel als beſeitigt angeſehen werden können, ohne daß die Gefäße an ihrer Urſprünglichkeit irgendwie gelitten hätten. Die Wirkung wird weſentlich noch durch die Vergoldung erhöht, welche nach Anleitung der Originale hergeſtellt iſt.

Die Kunſthandlung von Amsler und Ruthardt in Berlin hat ſo eben ihren Katalog für die Kunſtauktion vom 22. November verſandt. Eine große Anzahl von vorzüglichen Werken des Grabſtichels in beſonders ſchönen Abdrücken verleihen dieſer Verſteigerung ein ganz beſonderes Intereſſe.

Kunſtunterricht.

Oeſterreichiſches Muſeum für Kunſt und Induſtrie. Am 28. Oktober eröffnete Direktor von Eitelberger die Reihe der diesjährigen Winterabende mit einem Vortrage, deſſen erſter Theil als Jahresbericht das Muſeum und die unmittelbar mit demſelben zuſammenhängenden Inſtitute und Beſtrebungen, der zweite dagegen die neue Architekturſchule des Herrn Trélat in Paris behandelte. Der Beſuch des Muſeums hielt ſich mit dem der Vorjahre auf gleicher Höhe; das Ausſtellungsweſen innerhalb der Anſtalt iſt durch die beſchränkten Räumlichkeiten des proviſoriſchen Gebäudes an weiterer Entwicklung gehindert. Von Publikationen des Muſeums wurden erwähnt: der kürzlich veröffentlichte Real-Katalog der Bibliothek, beachtenswerth als erſter Verſuch, das weite Gebiet der kunſtgewerblichen Literatur bibliographiſch zu bewältigen; ferner die Handzeichnungen des Ottavio Strada für Prachtgefäße Rudolph's II. Im nächſten Jahre ſtehen wieder neue photographiſche Publikationen bevor, begünſtigt von dem Umſtande, daß der Photograph des Muſeums, Herr Angerer, das unter dem Namen Albertotypie bezeichnete Verfahren der Fixirung des photographiſchen Bildes durch den Druck für ſich erworben hat. Die Gypsgüſſe des Muſeums gewinnen einen immer weiteren Abnehmerkreis; in jüngſter Zeit wurden umfangreiche Beſtellungen aus Moskau und Genf realiſirt. Von kunſtgewerblichen Ausſtellungen des laufenden Jahres in den öſterreichiſchen Kronländern war die in Brünn die bedeutendſte; die Ausſtellung in Linz beſchränkte ſich auf das Gebiet kirchlicher Kunſt. In Pilſen war dieſelbe mit einer landwirthſchaftlichen Ausſtellung in Verbindung gebracht; in Innsbruck bildete ſie den beſten Theil einer größeren Kunſtausſtellung. Während dieſe Expoſitionen vielfache fruchtbare Keime auf dem Gebiete der Kunſt-Induſtrie in den öſterreichiſchen Ländern ausſtreuten und die Kunſtgewerbeſchule des Muſeums in Wien eben den zweiten Jahrgang ihres Beſtandes unter ſehr günſtigen Auſpicien eröffnet, ſind von Seite des Handelsminiſteriums durch die Gründung von Specialſchulen in Haida (für Glas-Induſtrie), in Gablonz (für Quincaillerie), in Hallein (für Holzſchnitzerei) und die Erweiterung der Webereiſchule in Reichenberg, ſowie durch die vom Finanzminiſterium bewilligte Uebertragung des chemiſchen Ateliers der ehemaligen Porzellanfabrik, unter Leitung des Herrn Kolch, von Hainburg nach Wien weitere Schritte zur Unterſtützung des Kunſtgewerbes geſchehen. Auf den zweiten Gegenſtand des Vortrages übergehend, bemerkte Direktor von Eitelberger, daß in Paris bis vor Kurzem für Zöglinge der Architektur ein dreifacher Weg der Ausbildung beſtand: entweder beſuchten dieſelben durch 8 bis 10 Jahre das Atelier eines berühmten Architekten, wo ſie jedoch mehr Routine als Kunſtbildung gewannen, oder ſie beſuchten, was in der Regel nur Vermögenden mit Erfolg möglich war, die Academie des Beaux-Arts, welche den konſtruktiven Theil faſt ganz vernachläſſigte, oder ſie ſtudirten am Conservatoire des Arts et Métiers, wo wieder die künſtleriſche hinter der techniſchen Seite zurückblieb; in allen drei Fällen waren die Schüler nur unvollkommen ausgebildet. Die neue Architektur-Schule Trélat's (1865 eröffnet) hat ſich nun die Aufgabe geſetzt, die Zöglinge vollkommen nach der künſtleriſchen und konſtruktiven Seite, theoretiſch und praktiſch auszubilden. Leiſtungen dieſer Anſtalt, an der übrigens das Unterrichtsgeld 850 Francs beträgt, ſollen in naher Zukunft im Muſeum zur Ausſtellung kommen. — Am darauffolgenden Donnerſtag Abend, d. 4. d. M., folgte Dir. v. Eitelberger's Vortrag über „die Stellung der Kunſt zur Kirche," dem ſich zunächſt zwei weitere Vorträge deſſelben: „über den Einfluß des Chriſtenthums auf das Kunſtideal" und „über die kirchliche Kunſt der Gegenwart in Oeſterreich" anſchließen werden. Außerdem leſen dieſen Winter: Prof. Dr. Hlaſiwetz „über Mörtel und Cement." Dr. M. Thauſing „Geſchichte der Albertina," Cuſtos Falke „über Verzierung und Ausſtattung der Wohnung," Prof. Dr. Schäffle „über die heutigen Gegenſätze in Lohnarbeit und Kapital vom national-ökonomiſchen Standpunkte," Prof. Dr. v. Lützow „über Rembrandt's Verhältniß zu Vorgängern und Zeitgenoſſen" und Prof. Dr. Exner „über die Kunſttiſchlerei vom techniſchen Standpunkte." —

Perſonal-Nachrichten.

* **Baurath Hügel** in München hat ſeine Stelle als Direktionsarchitekt der bayeriſchen Oſtbahnen niedergelegt und die Bauleitung der Puſterthalbahn in Tirol, einer Verbindungsbahn zwiſchen der Brenner- und der Semmering-Linie, übernommen.

Kunſtvereine, Sammlungen und Ausſtellungen.

B. **Düſſeldorf.** Wenn im Allgemeinen unſere beiden permanenten Kunſtausſtellungen in der letzten Zeit auch minder reich beſchickt waren, als es in der Regel der Fall iſt, ſo befanden ſich doch unter den neuen Bildern einige von hervorragender Bedeutung. Vor Allem müſſen wir dahin das Portrait des berühmten Violiniſten Joachim von Eduard Bendemann rechnen, welches, in Auffaſſung und Ausführung gleich vortrefflich, um ſo mehr Intereſſe erregte, als der Gemalte durch ſeine öftere Mitwirkung in unſern Koncerten hier zahlreiche Verehrer zählt. Das Bild iſt ein Knieſtück in Lebensgröße und zeigt uns den genialen Muſiker mit dem linken Arm auf ſein Notenpult geſtützt und mit der rechten Hand Geige und Bogen haltend. Der Ausdruck des Kopfes verbindet mit der ſprechendſten Aehnlichkeit eine tiefe Durchgeiſtigung. Nicht minder ausgezeichnet erſchien ein kleines Kinderportrait von Louis Knaus. Der Meiſter verſteht es ja, wie kaum ein Zweiter, den Ausdruck kindlicher Naivetät mit

Digitized by Google

der höchsten künstlerischen Vollendung wiederzugeben. Zwei kleine weibliche Studienköpfe von Benjamin Vautier fesselten ebenfalls durch die meisterhafte Individualisirung und die feine Farbe in außergewöhnlicher Weise, während ein Damenportrait von Roland Risse nur die Anerkennung eines sorgfältig studirten und gut gemalten Bildes davontrug. Ein „Postzug des Fürsten Karl von Rumänien" von Emil Volkers interessirte mehr durch die Fremdartigkeit des Gegenstandes als durch künstlerischen Werth. Unter Kavalleriebedeckung fährt der junge Hospodar (in dessen Auftrag das Bild gemalt ist) mit seinem Bruder, dem Erbprinzen von Hohenzollern, in einem von acht Rappen gezogenen Wagen durch sein Land, dessen Bewohner herbeiströmen, ihn zu sehen und zu begrüßen. Volkers, der an Ort und Stelle alle erforderlichen Studien gemacht, bekundete in dem Bilde von Neuem die ihm eigenen Vorzüge in heller Farbe, eleganter Behandlung, gediegener Ausführung und gründlicher Kenntniß des Pferdes. Wilhelm Camphausen hatte unter dem vielsagenden Titel „Nach Wien!" ein Gemälde ausgestellt, welches uns den König Wilhelm von Preußen auf seinem Rappen vorführte, wie er sinnenden Blickes die im Abendsonnenschein vor ihm liegende Gegend betrachtet, an deren Horizont sich die Thürme der österreichischen Kaiserstadt zeigen. Bismark, Moltke und Roon halten im Hintergrund. Von den Genrebildern verdient „Der Mutter Geburtstag" von Eduard Geselschap wegen der hübschen Komposition und gründlichen Durchführung lobend hervorgehoben zu werden; ebenso eine „Jahrmarktscene" von Böker, ein kleines Bildchen von E. v. Gebhard, welches zwei Männer des Reformationszeitalters im lebhaften Gespräch am Fenster sitzend darstellte, zeichnete sich durch Charakteristik und Malerei in seltener Weise aus. Ein biblisches Historienbild von A. Graß „Christus und die Samariterin" legte zwar Zeugniß von einem überaus gewissenhaften Studium und fleißigem Streben ab, ließ aber trotz mancher Vorzüge in Zeichnung und Farbe durchaus kalt, da es des geistigen Ausdrucks ermangelte. Schließlich seien erwähnt die Landschaften von Schweich, von Raven und Munthe, sowie ein sehr schönes Architekturbild von Hugo Harrer.

B. **Die städtische Gemälde-Galerie in Düsseldorf**, welche aus nur wenigen, aber vorzüglichen Bildern der Düsseldorfer Schule besteht, ist neuerdings bereichert worden durch den Ankauf eines Architekturbildes von Adolf Seel: „Inneres der St. Marcuskirche in Venedig" und einer großen Schweizerlandschaft von A. Chavannes. Wir haben die beiden ausgezeichneten Werke bereits in diesem Blatte bei ihrem Erscheinen auf der Permanenten Ausstellung von Ed. Schulte mit gebührendem Lobe gedacht und freuen uns, dieselben der Stadt erhalten zu sehen.

△ **Das Ausstellungskomité der Münchener internationalen Kunstausstellung** hat beschlossen, die zur Verloosung angekauften Kunstwerke nach Schluß der Ausstellung in den Skulpturensaal des Kunstvereinsgebäudes verbringen zu lassen. Die Einkäufe sind übrigens noch nicht abgeschlossen, da vor Abrechnung der mit dem Verkauf der Loose betrauten Agenten dem Komité sichere Anhaltspunkte für Bestimmung seiner verfügbaren Mittel fehlen.

△ **Münchener Kunstverein.** Es ist begreiflich, daß die internationale Kunstausstellung das Hauptinteresse der Münchener wie der fremden Kunstfreunde absorbirte, so daß der Kunstverein weniger Anziehungskraft besaß, als dieß sonst der Fall. Nur einige Tage hindurch, als die Konkursarbeiten für den Verein für historische Kunst dort ausgestellt waren, steigerte sich das Interesse. Vor- und nachher nahm man Angesichts der herrschenden Ebbe der künstlerischen Produktion seine Zuflucht zu dem bekannten, aber leider nur wenig verfangenden Aushilfsmittel, alte Bilder von meist höchst untergeordnetem Kunstwerth herbeizuholen, die dann als „angebliche" Palma vecchio's Tintoretto's, Caracci's und dergl. figuriren müssen oder, wenn die Besitzer weniger spekulativer Natur sind, einen Zettel tragen, der uns belehrt, daß der Meister unbekannt sei. In den meisten Fällen ist übrigens unsere Neugier, ihn kennen zu lernen, ohnehin nicht allzu groß, und so können wir uns trösten. Unter den modernen Bildern aus letzter Zeit ist es vor Allem ein Bild von Ludwig von Hagn, das durch einen Stoff auffällt, der dem eleganten Rococo-Maler sonst so fern lag: das Innere eines stallähnlichen Raumes, staffirt mit einer Bauernfrau, deren Kind sich an dem Spiel von Kaninchen ergötzt. Etwas über die allbekannte meisterhafte Behandlung der Farbe zu sagen, ist bei diesem Künstler wohl mehr als überflüssig, und ich glaube mich deshalb darauf beschränken zu dürfen, daß ich erwähne wie die Konturen in Hagn's Bildern immer mehr an Schärfe verlieren und allmählig zu verschwimmen beginnen. Ob dieß die Folge von Grundsätzen oder äußeren Umständen ist, kann ich nicht beurtheilen. Etwas Aehnliches findet sich allerdings bei vielen neueren Bildern, in denen die Farbe nicht blos die Hauptsondern eigentlich die einzige Rolle spielt, so z. B. in Roegge's „Ermahnung der Mutter." Nur möcht' ich glauben, daß eine derartige breite Behandlung weit eher bei großen Bildern am Platze ist als bei solchen von so mäßigem Umfange. Wer außer der Farbe auch bedeutende Formen zu sehen liebt, dem verschaffen eine Anzahl größerer und kleinerer Bilder des leider zu früh heimgegangenen A. Löffler einen hohen Genuß. Durch seine Bilder webt ein tief ernster Geist, eine manchmal an's Herbe streifende Strenge der Form, auf die in unseren Tagen ja so wenig Werth gelegt wird. Für ihn kam die Farbe erst in zweiter Reihe in Betracht, obwohl er in ihre Geheimnisse tief genug eingeweiht war, um sie zu beherrschen. So kommt es, daß seine Kompositionen an Reiz nichts verlieren, wenn sie der Farbe entkleidet werden; ihr Hauptwerth liegt in dem Rhythmus der Linien, in dem Adel großer Anschauung. Darin kam dem unsterblichen Karl Rottmann, dessen Fresken in den Arkaden des Hofgartens trotz der in der Zeitschrift erhobenen Mahnung, die von den besseren Blättern München's wiederholt ward, rettungslos dem Verderben Preis gegeben sind, Keiner näher als Löffler. Zu denen unter unsern Künstlern, die mit dem vollen Bewußtsein ihre eigenen Wege gehen, zählt auch der treffliche Krause, dessen „Kastell in Ostia", in großen Maßverhältnissen ausgeführt, durch echte Noblesse in Anordnung und Zeichnung lebhaft anzog und ohne Zweifel noch bedeutender gewirkt haben würde, wenn die Kraft des Kolorits damit gleichen Schritt gehalten hätte. — Stademann bewährte seine Meisterschaft durch eine umfangreiche „Mondnacht im Winter" von trefflicher und ebenso maßvoller als energischer Wirkung. Wie geschätzt des wackeren Künstlers Arbeiten sind, zeigt der Umstand, daß seine drei großen Bilder in der internationalen Ausstellung in kürzester Frist angekauft waren. Ihm verwandt zeigt sich L. Meixner, der, wie er, die Darstellung von Mondnächten liebt. Von außerordentlicher Wahrheit und von poetischer Empfindung ist sein jüngstes Bild „An der Küste" mit dem leichten an der schmalen Sichel des untergehenden Mondes vorüberziehenden Nebelwolken. Fräulein Johanna Unger führt uns in die Putzstube von Aschenbrödels Schwestern, der das arme Stiefkind dienstbar sein muß. Nicht übel komponirt, leidet das Bild an einer gewisser Unschönheit der Zeichnung und an schmutziger Farbe. Zwei Damenportraits von Friedr. Kaulbach zeigen eine große Sorgfalt in der Durchbildung, die doch von aller Aengstlichkeit ferne ist, und ein tüchtiges Studium der alten Niederländer, namentlich in der Behandlung des Fleisches. An Gisb. Flüggen erinnerte ein grau in grau gemalter äußerst charakteristischer Studienkopf zu seiner Prozeßentscheidung und von Steffan fand sich eine „Partie bei Berchtesgaden" mit ungemein energischen Gegensätzen von Licht und Schatten.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Cornelius-Denkmal in Düsseldorf.** Der Verein zur Errichtung eines Denkmals für den Altmeister deutscher Kunst Peter von Cornelius in dessen Vaterstadt Düsseldorf, hielt daselbst im Saal der städtischen Tonhalle am Nachmittag des 26. Oktober seine erste Generalversammlung. Dieselbe war ziemlich zahlreich besucht und wurde vom Regierungspräsidenten von Kühlwetter geleitet. Nach dessen Mittheilungen sind seit dem Entstehen des Vereins bei der Jubiläumsfeier der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf bis jetzt bereits etwa zweitausend Thaler an Beiträgen und Geschenken eingegangen, bei welchen die dreihundert Gulden der k. k. Akademie zu Wien und hundert Thaler der deutschen Künstlergenossenschaft daselbst als erste Spenden obenanstehen, denen sich noch der Geheime Kommerzienrath Krupp in Essen mit dreihundert Thalern und der Freiherr von Diergardt in Viersen mit zweihundert Thalern angeschlossen haben. Nach §. 4 des Statuts hatte die Versammlung ein Komité von dreißig Mitgliedern zu wählen, und es wurden hierfür die Maler Professor Bewer und Moritz Blankarts zu Scrutatoren ernannt. Die Wahl fiel mit überwiegender Majorität, häufig sogar

Digitized by Google

mit Einstimmigkeit auf folgende Herren: Reg. Präs. von Kühlwetter, Oberbürgermeister Hammers, Regierungsassessor Steinmetz, Rechnungsrath Lehrhoff, Oberprokurator Biershaus, Geh. Regierungsrath Krüger, Dr. Hausmann, Geh. Kommerzienrath Baum, die königl. Kammerherren Graf von Spee und Frhr. Raitz von Frentz, Fabrikbesitzer Alb. Pönegen, Assessor Courth, Direktor Bendemann, die Professoren Campshausen, Andreas Achenbach, Knaus, Wislicenus, Deger und Bewer und die Maler Baur, Scher und Hoff sämmtlich in Düsseldorf, Direktor Chr. Ruben und Maler Friedländer in Wien, die Geheimen Ministerialräthe Dr. Pinder und Dr. Knerk, sowie Professor Gruppe in Berlin, Prof. Pilotz in München, Direktor Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden und Prof. Heimsoeth in Bonn. Dieses Komité hat nun aus seinen in Düsseldorf wohnenden Mitgliedern einen Ausschuß von neun Personen zu wählen, der die ganze Geschäftsführung einstweilen übernimmt. — Vom Düsseldorfer Lokal-Komité der deutschen Kunstgenossenschaft war ein Antrag auf Aenderung des §. 5 der Vereinsstatuten, betreffend die Konkurrenz bei der spätern Ausführung des Denkmals, im Sinne der jüngst zu München vereinbarten Konkurrenzordnung eingegangen, der einer zweiten Generalversammlung zur Beschlußfassung vorgelegt werden soll. Hoffen wir, daß dem Unternehmen nun allerwärts eine rege Theilnahme entgegengetragen werde, die allein zu einem würdigen Abschluß desselben zu führen vermag!

△ **Münchener Residenz.** Auf dem Dache des westlichen Flügels des von Klenze erbauten Festsaalbaues der kgl. Residenz wird jetzt ein Wintergarten gebaut und zu diesem Zwecke ein riesiges Tonnengewölbe aus Eisenrippen gesprengt, das den Eckpavillon, in welchem der König wohnt, noch bedeutend überragt. Die Façade ist dadurch vollkommen zerstört.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur

Album Boetzel. Le Salon de 1869. (Sammlung von 45 Holzschnitten nach Gemälden der Pariser Kunstausstellung von 1869). qu. fol. Strassburg, Berger-Levrault. 7 Thlr.

Casseler Galerie. Album der C. G. 12 Photographien nach Kreidezeichnungen von Witze, Clauss, Nitzschky etc. Mit Text von Carl Merckel. Fol. Cassel, Kay; geb. 15 Thlr. (Einzelne Bl. à 1 Thlr.)

Crowe, J. A., u. Cavalcaselle, G. B. Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Originalausg. von M. Jordan. II. Band gr. 8. Leipzig, Hirzel. 3½ Thlr.

L'Ornement polychrome. Cent Planches en couleurs, or et argent contenant environ 2000 motifs de tous les styles, Art ancien et Asiatique, moyen-age, renaissance, XVII. et XVIII. siècle. Recueil historique et pratique publié sous la Direction de M. A. Racinet. Avec des notes explicatives et une introduction générale. (En 10 livraisons.) Liv. 1. (Enth. 10 Blatt in lithogr. Gold- und Farbendruck von Lemercier u. Co. in Paris nebst 10 Blatt Text und dem Titel.) Fol. Paris, Didot. 4 Thlr

Raffael. La Madonna del Baldacchino, gez. von Raf. Buonajuti, gest. von Giov. Fosella. Jmp. fol. Berlin, Stilke & v. Muyden. 12 Thlr.

Roth, Ch. Plastisch-Anatomischer Atlas zum Studium des Modells und der Antike. 24 Tafeln in Holzschnitt nebst 10 Erklärungstafeln u. Text. 1. Hälfte. Fol. Stuttgart, Ebner u. Seubert. 1870. 3 Thlr.

Rembrandt-Album. 12 Photographien nach Kreidezeichnungen von Victor Müller, C. Glinzer, Ph. Witze etc. Mit Text von Friedr. Müller fol. Cassel. Kay. geb. 15 Thlr. (einzelne Blätter à 1 Thlr.

Starck, K. B. Gigantomachie auf antiken Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom. gr. 4. Heidelberg, Mohr. 10 Sgr.

Stüler, Prosch und Hillebrandt, Das Schloss zu Schwerin. Mit 40 Tafeln. (Dabei 26 gestochene Tafeln von Paul Ritter u. Walther, worunter die Carl Steinhäuser'schen Sculpturen am äussern und innern Bau, die Pfannschmidt'schen Frescomalereien in der Schlosskirche, die Glasfenster von E. Gillmeister u. G. Lenthe, die Wandmalereien im goldenen Saal: Boas u. Ruth von Th. Fischer, Rebecca am Brunnen v. Peters, u. A., sämmtlich gest. von Ritter u. J. S. Raab; die 16 perspectiv. Ansichten des Schlosses, Schlosshofes, Vorsaal der Königswohnung, Interieurs der Schlosskirche, der Waffenhalle, des Blumenzimmers und Erkers etc. sind nach Paul Graeb u. Fr. Jentzen in lith Farbendruck von W. Loelliot.) Nebst einem Frontispice u. 41 in den Text (III u. 17 Blatt) eingedruckten (Holzschnitt-) Vignetten. Roy. Fol. Berlin, Ernst und Korn. In Halbleinwandband zweite Prachtausg. 70 Thlr.; erste Prachtausg. in Mappe 100 Thlr.

Inserate.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig. [14]

Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, beschrieben von **Wolfgang Helbig**. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von Otto Donner. Mit 3 eingefügten Tafeln und einem Atlas von 23 Tafeln. gr. 8. geh. 8 Thlr.

Genaue, auf Autopsie beruhende Beschreibungen der erhaltenen antiken Wandmalereien, mit beigefügtem, wissenschaftlichem Apparate, einer Reihe kunsthistorischer Untersuchungen und drei Registern. Die Abhandlung von O. Donner enthält eine eingehende Untersuchung ihres Gegenstandes, der Atlas Darstellungen unpublicirter und besonders wichtiger Bilder.

Ein sehr schönes in unserm Besitz befindliches [15]

Originalölgemälde von Wilh. von Kaulbach,

Genrebild, 4½ Fuß hoch, 3½ Fuß breit, sind wir billig zu verkaufen geneigt. Das Bild ist vollständig monogrammirt und hat einen schönen Rahmen. Auch eine große Bleistiftskizze von demselben Meister ist zu haben. Wir senden eventuell beide Bilder auch auswärtigen Kaufliebhabern auf Verlangen zur Ansicht.
E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung in München, Maximilianstr. 2.

Soeben ist erschienen und kann durch jede Buch- und Kunsthandlung gratis bezogen werden: [16]

Kunst-Lager-Catalog III.

von

Aloys Apell in Dresden

enthaltend neuere classische Grabstichelblätter, sowie Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte älterer Meister etc.

Mäcen gesucht.

Zur Herausgabe einiger künstlerisch ausgestatteter Werke, sowie eines Werkes aus dem Gebiete der bildenden Kunst, welche ebenso schön gedacht sind, als sie sich rentabel zu erweisen versprechen, wird von einem, eines soliden Rufes sich erfreuenden, mit der ganzen Kunstwelt und allen technischen Herstellungsmethoden bekannten Geschäftsmanne, ein bemittelter Kunstfreund gesucht, welcher Sinn für solche Unternehmungen besitzt. Active Theilnahme ist zwar erwünscht aber nicht unbedingt nöthig. Näheres auf ernstlich gemeinte Anfragen sub. T. K. 816. durch die Herrn **Haasenstein & Vogler** in Frankfurt a. M. [17]

Kupferstich-Auction.

Berlin 22. November.

Katalog gratis

von

Amsler & Ruthardt

in Berlin. [18]

Digitized by Google

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.
Von **Jacob Burckhardt.**
ZWEITE AUFLAGE
unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen besorgt
von Dr. **A. v. Zahn.**
I. Architektur. — II. Plastik. — III. Malerei.*)
1869. 3 Bände 16. broch. 3⅔ Thlr.; geb. 4¼ Thlr.
*) Der dritte Band erscheint Anfang December.

Michelangelo Leonardo * Raffael.

Von Charles Clement.
Deutsch bearbeitet mit Ergänzungen und Anhang
von **C. Clauß.**
Mit zahlreichen Holzschnitten.
Zugleich als **Supplementband** zu:
Becker, Kunst u. Künstler des 16, 17. u. 18. Jahrh.
1870. gr.-Lex.-8. br. 3 Thlr.; eleg. geb. 3½ Thlr.

GESCHICHTE DER MALEREI

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.
Von Dr. **Ad. Görling.**
Mit 192 Holzschnitten.
2 Bände gr. 8. 1866. br. 3 Thlr.; eleg. geb. 3½ Thlr.

Die
GÖTTER UND HEROEN GRIECHENLANDS

nebst einer Uebersicht der griechischen Religionsgebräuche.
Eine Vorschule der Kunstmythologie.
Von **OTTO SEEMANN,**
Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.
Mit 153 Holzschnitten.
gr. 8. 1869. broch. 2¼ Thlr.; gebunden 2⅔ Thlr.

Die Kriegswaffen

in ihrer historischen Entwickelung von der Steinzeit bis zur Erfindung des Zündnadelgewehrs Ein Handbuch der Waffenkunde von **Aug. Demmin.** 628 Seiten kl. 8.
= Mit ca. 2000 Abbildungen. =
1869. broch. 3⅓ Thlr.; elegant gebunden 3½ Thlr.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von
Prof. Dr. Carl Lemcke.
Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.
Mit Holzschnitten.
1870. br. 2 Thlr. 21 Sgr.; eleg. geb. 3 Thlr. 3 Sgr.

Die Cultur der Renaissance in Italien.

Von **Jakob Burckhardt.**
Zweite durchgesehene Auflage.
1869. broch. 2¼ Thlr.; in Halbfranzband 2⅔ Thlr.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte

zur Einführung in das Studium derselben
zusammengestellt und herausgegeben
von **A. W. Becker.**
Dritte von **C. Clauß** besorgte, stark vermehrte Auflage.
Mit circa 200 Holzschnitten.
gr. 8. 1869. br. 2 Thlr. 12 Sgr.; geb. 2 Thlr. 24 Sgr.

[20] Verlag von **Gustav Schloeßmann** in Gotha.

Vom Schönen und vom Schmuck.

Ein Angebinde
für
Freunde und Freundinnen des Schönen
zu
tieferem Verständniß und rechter Uebung desselben
von
Dr. Friedrich Liebetrut.
8° Velinpap. eleg. geh. 24 Sgr. Fein geb. in Callico mit Goldschn. 1 Thlr 4 Sgr.

Der Schweizer Holzstyl

in seinen cantonalen u. constructiv. Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. Von **E. Gladbach,** Prof. am Polyt. in Zürich. 40 Tafeln complet in 8 Lief. Fol. à Rthl. 2. mit Text u. Holzschnitten (Prospecte gratis) cpl. in eleg. Cartonband Thlr. 16 10 Ngr. erschienen bei **C. Koehler's** Verlag in **Darmstadt.** [21]

Heft 2 der Zeitschrift nebst Nr. 3 der Kunstchronik wird wegen des sächsischen Bußtages schon Donnerstag den 18. November ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. November.

Nr. 3.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Die Wiener Rathhauskonkurrenz (Schluß). — Nekrolog. — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Personalnachricht. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Berichtigungen. — Inserate.

Die Wiener Rathhaus-Konkurrenz.

(Schluß.)

* Gesetzt nun, man legte uns selbst die beiden Fragen nach Platz und Styl des neuen Wiener Rathhauses zur Beantwortung vor, so wären wir bei der ersten ohne Weiteres im Klaren. Das neue Rathhaus darf unserer unmaßgeblichen Ansicht nach nur auf der ursprünglich dafür bestimmten Stelle am Parkring erbaut werden, es sei denn, daß ein besserer Platz als dieser zur Verfügung stände. Dies ist aber, soviel wir wissen, keineswegs der Fall. Gegen den unlängst in Vorschlag gekommenen Paradeplatz sprechen die gewichtigsten Gründe. Schon daß er erst in der Entstehung begriffen und vermuthlich noch für geraume Zeit der Spielraum wechselnder Projekte zu sein bestimmt ist, dient nicht dazu, ihn zu empfehlen. Aber gesetzt auch, über alle diese Projekte, über die Situation der Universität und des Parlamentshauses, über die Straßen, Gärten, Squares, welche sie umgeben sollen, wäre bereits endgiltig entschieden: für den Bau des neuen Rathhauses in jenem Rayon würden wir uns doch nicht begeistern können. Ein Stadthaus gehört so nahe wie nur irgend möglich an den Mittelpunkt des städtischen Lebens. Da sich nun in Wien im Centrum der inneren Stadt selbst kein Raum dafür gefunden hat, so muß man wenigstens darauf Bedacht nehmen, sich von der Peripherie dieses inneren Kreises nicht zu weit zu entfernen. Das war bei der früheren Wahl des Platzes am Parkring vollauf geschehen. Dieser Platz nimmt bekanntlich einen Theil des alten Stadtgrabens ein; er liegt also haarscharf an oder vielmehr in der Peripherie jenes inneren Kreises. Und zwar tritt hier der jetzige Stadterweiterungsgrund so nahe, wie an keiner anderen Stelle, an den Mittelpunkt des städtischen Verkehrs, den Stephansplatz, heran. Das neue Stadthaus würde, wenn es auf diesen Platz zu stehen käme, vom Stephansplatz in wenigen Minuten zu erreichen sein. Die Lage des Rathhauses in der Peripherie der inneren Stadt, unmittelbar an der großen Verkehrsstraße oder des Rings, macht den Platz aber auch für die Vorstädte zu einem außerordentlich günstigen. Schlägt man vom Mittelpunkte der Baustelle aus mit dem Gesammtdurchmesser der inneren Stadt einen Kreis, so fallen außer der letzteren die Vorstädte Margarethen, Wieden, Landstraße, Leopoldstadt, selbst Neubau und Mariahilf zu größeren oder geringeren Theilen in denselben hinein; nur Josephstadt und Alsergrund bleiben außerhalb liegen. Die Lage am Parkring kann daher für die bei Weitem größere Hälfte Wien's als eine centrale bezeichnet werden. Das Gegentheil wäre bei der Situirung des Rathhauses auf den jetzigen Paradeplatz der Fall. Derselbe ist vom Stephansplatz um mehr als das Doppelte weiter entfernt, als der Parkring, und ein von ihm aus in gleichem Verhältniß geschlagener Kreis ließe die wichtigen Vorstädte Wieden, Landstraße und Leopoldstadt bei Seite liegen, ja nicht einmal die innere Stadt fiele ganz in seinen Umfang hinein. Wir haben es daher auch sehr natürlich gefunden, daß sich beim Bekanntwerden des neuen Vorschlags in der Bürgerschaft Wien's eine Agitation gegen den Paradeplatz kund gab, welcher mit vollem Rechte als zu entlegen und daher unpraktisch für die Zwecke des Rathhauses bezeichnet wurde.

Auf den gegen die Lage am Parkring erhobenen Einwand, es lasse dieselbe keine späteren Erweiterungen des Rathhauses zu, brauchen wir kaum ernsthaft einzugehen. Soviel Umsicht ist denn doch wohl an der betreffenden Stelle vorauszusetzen, daß man bei der Ausarbeitung

Digitized by Google

des Konkurrenz-Programms vor Allem ſich vergewiſſert hat, es werde für alle Bedürfniſſe der Gemeinde auf dem ausgewählten Bauplatze hinreichend Raum vorhanden ſein. Andererſeits würde ſich ein ſpäterer Anbau wohl auch auf dem Paradeplatze nicht ſo leicht ausführen laſſen; ganz abgeſehen davon, daß dadurch das Gebäude in ähnlicher Weiſe verunſtaltet werden müßte, wie das Theater zu Schwerin, welchem der Volkswitz ſeit ſeiner kaſtenförmigen Vergrößerung nach rückwärts den Spitznamen „die Poſtkutſche“ gegeben hat. Solche Schöppenſtädtereien muß man ſich hinterdrein unter Umſtänden gefallen laſſen; aber von vornherein darauf ſpeculiren, — das wäre denn doch zu arg!

Für den Platz am Parkring läßt ſich ſchließlich noch ſeine Lage in unmittelbarer Nähe des Stadtparkes in die Wagſchale werfen. Stadthaus und Stadtpark ſind urſprünglich in Verbindung mit einander gedacht und dieſe Verbindung ſollte man nicht ſo leichten Kaufs zerreißen. Sie vindicirt dem Stadthauſe für alle Zeiten eine nach zwei Seiten hin dominirende freie Lage und bietet für größere Repräſentationen und Feſte einen Komplex von Architektur und Parkanlagen dar, wie ſie der Gemeinde auf dem Paradeplatze, ſelbſt wenn derſelbe zum Theil gartenartig angelegt werden ſollte, ſchwerlich zur Verfügung ſtehen dürfte.

Weit ſchwieriger iſt die Beantwortung der Stylfrage. Wir haben ihre außerordentliche Bedeutung früher auseinandergeſetzt. Der communale Geiſt überhaupt und ſpeciell der Geiſt einer großen modernen Stadt haben dabei neben den höchſten Anforderungen der Baukunſt ſelber das entſcheidende Wort zu ſprechen. Genau genommen ſtecken ſomit in der Stylfrage drei gleich wichtige Momente: ein äſthetiſches, ein hiſtoriſches und ein lokales. Wir wollen ſie in umgekehrter Folge in's Auge faſſen.

Vom rein lokalen Standpunkte betrachtet fällt die Entſcheidung über den Styl des neu zu erbauenden Rathhauſes gegen eine mittelalterliche Geſtaltung desſelben aus. Der Charakter der Stadt und ihrer Bevölkerung iſt ein durch und durch moderner. Ein ewiges Ab- und Zuſtrömen der Bewohner, eine bunte Miſchung der Racen, kein Patriziat von erheblichem Alter des Stammbaumes, wenig hiſtoriſcher Sinn: das alles ſind hierhergehörige Charakterzüge des anmuthigen, leichtbelebten Wien's und ſeiner Bevölkerung. Sie finden ihren Ausdruck auch in der Architektur, die, ſoweit ſie nicht von beſtimmten Schulrichtungen oder einzelnen mächtigen Perſönlichkeiten dominirt wird, ebenfalls den Durchſchnittscharakter des Modernen an ſich trägt, d. h. im Weſentlichen Spätrenaiſſance von vorwiegend italieniſcher Gefühlsweiſe iſt. Speciell an gothiſchen Baureſten iſt keine deutſche Stadt von Alter und Rang verhältnißmäßig ärmer als Wien. Die Wiedereinführung der mittelalterlichen Architektur wird daher in den Kreiſen der Laien hier vielfach als etwas Fremdes und Erzwungenes angeſehen; und nirgends haben wir die von der Wiſſenſchaft längſt überwundenen Vorſtellungen von dem „finſteren Mittelalter“ und ſeiner „barbariſchen“ Kunſt mit größerer Heftigkeit ſich äußern ſehen, als in gewiſſen ſpontanen Ausbrüchen des Laienbewußtſeins, wie ſie aus Anlaß der Rathhaus-Konkurrenz in Wiener Blättern zu leſen waren. Eine dieſer Aeußerungen (in der „Neuen freien Preſſe“) gipfelte in folgender Reſolution: „Rückſichtlich des neugothiſchen Rathhausprojektes, welches den erſten Preis gewonnen, iſt zur Tagesordnung überzugehen und vom Gemeinderathe für die Vorlage eines ganz neuen, im Renaiſſance-Style gehaltenen zu ſorgen. Motivirung: Nachdem wir an jenem glorreichen dreizehnten März mit ſo vieler Anſtrengung das Mittelalter hinausgeworfen, dürfen wir es nicht wieder am Parkring durch eine Hinterthür hereinſchlüpfen laſſen.“

Hiſtoriſch betrachtet gewinnt die Sache freilich ein ganz anderes Geſicht. Ein Kenner der Geſchichte hat denn auch mit Recht jenen Aeußerungen gegenüber im „Kunſtblatt“ desſelben Wiener Journals wieder einmal daran erinnert, daß ja die Gothik nicht die Kunſt des Mittelalters überhaupt, ſondern nur der letzten Entwicklungsepoche desſelben iſt und daß ihr Wachsthum gerade mit der Entſtehung und Befreiung desjenigen Standes zuſammenfällt, um deſſen Repräſentation es ſich hier handelt, nämlich des Bürgerthums. „Die Gothik“ — ſo drückt ſich W. Lübke in ſeiner Architekturgeſchichte aus — „wurde in Frankreich vorzugsweiſe durch das auf dem Gipfel ſeiner Entwicklung ſtehende Ritterthum, in Deutſchland durch das Bürgerthum getragen.“ Die Geneſis des Styls prägt ſich ſelbſtverſtändlich in ſeinem Weſen aus; ſie verleiht ihm für alle Zeiten eine Art geiſtigen Heimathſcheins, welcher bewirkt, daß er ſich überall da einſtellen darf, wo ſeinem Weſen verwandte Elemente nach Ausdruck und Geſtaltung ringen. Ein Gleiches iſt in andern geiſtigen Gebieten mit andern Stylen der Fall. Ein gothiſches Theater, eine gothiſche Kunſtakademie oder Univerſität wäre für uns von vornherein etwas Widerſinniges und Erkünſteltes, weil der klaſſiſche Styl, heiße er nun griechiſche oder römiſche Renaiſſance, auf dieſe muſiſchen, akademiſchen und humaniſtiſchen Sphären ein hiſtoriſches Anrecht beſitzt, welches ihm der gothiſche niemals wird rauben können. Ein gothiſches Stadthaus dagegen laſſen wir uns noch eher gefallen als die in endloſer Reihe emporſchießenden neu-gothiſchen Kirchenbauten; denn für den monumentalen Ausdruck der ſtädtiſchen Machtfülle, der kommunalen Freiheit und des bürgerlichen Wohlſtandes iſt bisher kein charaktervollerer Styl geſchaffen worden als derjenige, in welchem unſere Altvordern in den blühenden Städten Deutſchlands und der Niederlande ihre Kaufhallen, Gilden- und Rathhäuſer erbaut haben. Es iſt daher kein Zufall und auch nicht

Digitized by Google

aus rein künſtleriſchen Urſachen zu erklären, daß der gothiſche Styl bereits mehrfach in neuerer Zeit bei Rathhaus-Konkurrenzen über ſehr ehrenwerthe Beſtrebungen in andern Stylen den Sieg davongetragen, in einzelnen Fällen, wie z. B. in München, es ſogar zu wirklichen Leiſtungen gebracht hat.

Damit ſind wir bei dem letzten und höchſten Geſichtspunkte, bei dem äſthetiſchen angekommen. Soll unſer äſthetiſches Gewiſſen durch den gothiſchen Rathhausbau ebenſowenig beunruhigt werden wie das hiſtoriſche: ſo muß der Styl ſich freilich zu großen Konzeſſionen bequemen, ohne daß er deshalb an ſeinen konſtruktiven Grundprincipien einen Verrath zu begehen braucht. Die kühn aufſteigende gothiſche Façade mit ihren luftigen Bogengängen, reichen Maaßwerkfenſtern, hohen Giebeldächern und dem ſchlanken Thurm, als dem Wahrzeichen des Ganzen, acceptiren wir mit Freuden und folgen unſerem gothiſchen Führer auch gern in den hallenumſäumten Hof und die kühn überwölbten Treppenräume. Den allzuherben Kontraſt zwiſchen der gothiſchen und der modernen Architekur der Umgebung muß er jedoch zu mildern wiſſen. Andererſeits werden wir froh ſein, wenn die ewige Reißſchiene unſerer Zinshauskaſernen einmal einen Bruch bekommt. Aber vor Allem verlangen wir Nachgiebigkeit in der Dekoration, ſowohl des Aeußeren als namentlich des Inneren. Für neu-gothiſche Plaſtik und Malerei haben wir in unſerm Herzen wenig Raum. Wenn wir uns die ornamentale Malerei der Gothik an Flächen und Gliedern, wenn wir uns die Glasmalerei, wo ſie am Platz iſt, gefallen laſſen, ſo legen wir andererſeits — ohne perſönliche Beziehung ſei es geſagt — gegen die hageren Ritter und Heiligen, gegen die edlen Fräulein in den geknitterten Gewändern, gegen Cherubim und Seraphim mit regenbogenfarbenen Fittigen und was dergleichen mittelalterliches Geflügel mehr iſt, hiermit feierliche Verwahrung ein. Auch die Thüren der Säle und Büreaux braucht man uns nicht mit Blech zu beſchlagen, und die Gitter an den Kaſſen nicht mit Fialen zu bekrönen, um das Gebäude recht gothiſch erſcheinen zu laſſen. In allen dieſen Dingen fordern wir vielmehr ſtatt der ſtyliſtiſchen Principienreiterei einen praktiſchen modernen künſtleriſchen Sinn, welcher jedweder höheren Dekoration, vornehmlich der Malerei und Plaſtik, vollkommen freien Spielraum läßt: ſo freien Spielraum, wie ihn nur immer ein Paolo Veroneſe und Tintoretto an Decken und Wänden des Dogenpalaſtes zur Verfügung hatten. Mit andern Worten: der Architekt des neuen gothiſchen Rathhauſes nehme von ſeinen alten Vorbildern nur dasjenige an, was charakteriſtiſch für den Eindruck und die Würde des Ganzen iſt, und opfere jede falſche Konſequenzmacherei den gebieteriſchen Anforderungen der neuen Zeit. Erſt dann wird er den Beweis von der Lebensfähigkeit des gothiſchen Styls vollends geführt und alle die Beſorgniſſe überwunden haben, welche auch von künſtleriſcher Seite diesmal wiederum laut geworden ſind.

Wir hatten gedacht, die Beſprechung der eingelaufenen Konkurspläne, wenigſtens der preisgekrönten, dieſem Aufſatze gleich anfügen zu können. Der zugemeſſene Raum iſt uns jedoch bei Erörterung der allgemeinen Geſichtspunkte unter der Feder dahingeſchwunden, ſo daß jener Theil unſerer Aufgabe für eine folgende Nummer verſpart bleiben muß.

Nekrolog.

Otto Jahn †. Am 9. September ſtarb zu Göttingen im Hauſe naher Verwandten, bei denen er in ſeinen letzten Lebenstagen die Wohlthat der Pflege von lieben Händen fand, Profeſſor Otto Jahn aus Bonn, im 57. Jahre eines innerlich reichen, aber auch oft genug ſchmerzbewegten Lebens. Viele, die ihm näher oder ferner ſtehend kannten und liebten, beklagen den Verluſt des Menſchen in ihm, mannigfachen Kreiſen wiſſenſchaftlicher Forſchung fehlt nunmehr eine auch in den letzten Jahren körperlichen Leidens noch rüſtige Arbeitskraft. Vieles zwar hat ſein Fleiß geſchaffen, und es iſt nicht vergänglicher Art, Vieles wollte er aber noch weiter uns geben und bis vor einigen Jahren durfte man ihn noch mit Kraft zu langem Wirken gerüſtet glauben. Es iſt anders geworden; wir erwarten keinen Zuwachs mehr, rühmen aber dankbar, wie groß auch ſo die Hinterlaſſenſchaft ſeiner Arbeit und wie theuer uns das Vorbild ſeines echt wiſſenſchaftlichen Wirkens iſt. Dem wird an verſchiedenen Stellen ein Ausdruck zu geben ſein und mehrfach geſchah es bereits. Auch dieſe Zeitſchrift bewegt ſich auf einem Gebiete des Wiſſens, das dem Verſtorbenen Vieles verdankt, der dem Verſtändniſſe der Kunſt, freilich der Kunſt in viel weiterem Umfange, als ſie hier in dieſen Blättern Gegenſtand der Beſprechung zu ſein pflegt, ſo recht ſein Leben geweiht hatte. Die von Jahn nach Gerhard's Tode eine Zeit lang geleitete, ſtets aber von ihm reichlich unterſtützte archäologiſche Zeitung hat aus der Feder eines dem Verſtorbenen mehr an Alter gleichſtehenden Mannes und Freundes einen warm empfundenen Nachruf gebracht; möchte es uns gelingen, wenn wir hier vom Herausgeber aufgefordert das Wort ergreifen, in der gebotenen Kürze wenigſtens einigermaßen anzudeuten, was Jahn uns den Jüngeren war.

Von eigenen perſönlichen Verhältniſſen hier umſtändlicher zu berichten, würde ſich kaum ſchicken, und doch ehrte es den gereifteren Mann, wie Jahn es war, als wir jüngeren Altersgenoſſen eben anfingen uns mit oft genug ziemlich unzureichenden Verſuchen an der Erforſchung der Kunſt des Alterthums zu betheiligen, daß er jedem neu auftauchenden ehrlichen Streben, das werden Viele mit mir bezeugen, nicht Protektion, ſondern volle warme Theilnahme zuwandte, die in den meiſten Fällen bald nicht mehr dem Gebiete der wiſſenſchaftlichen Arbeit allein vorbehalten blieb, ſondern die ganze Perſönlichkeit und die beſonderen Verhältniſſe der jüngeren Genoſſen liebevoll umfaßte. Einen Jeden, auch mit ſeinen Mängeln, wußte er oder ſuchte er doch zum weiteren Eingreifen in die Arbeit zu ermuthigen, und daß er ſtets offen im Tadel, ſo gut wie im Lobe, ſein Urtheil und ſeinen Rath gab, wahrte ſeiner Ermuthigung gerade ihre beſte

Digitized by Google

Kraft. Und ſtets fand man Jahn's Thüre offen; in beſtändigem Arbeiten begriffen, ſchloß er ſich doch nicht ab, verſtand es freilich glücklicherweiſe auch, nach jeder noch ſo heterogenen Unterbrechung zum Schreibtiſche zurückkehrend den Faden ſeiner Arbeit ohne Weiteres wieder aufzunehmen. Von den vielen Studenten, die bei ihm aus- und eingingen, ſeine Auditorien füllten, pflegte ein kleiner Kreis ſich an den Lehrer enger anzuſchließen, verkehrte in Abendſtunden bei ihm; für Alle und Alles hatte er ein Ohr, wenn er auch ſelbſt wohl klagte, daß es ihm ſchwer werde durchzuführen, was er ja gern wollte: ſo Vielen ſtets in ihren Dingen Etwas zu ſein, die ihm in den ſeinen doch in der Regel wenig ſein konnten, auch oft gar nicht daran dachten, ihm Etwas ſein zu wollen. Zur äußeren Erleichterung beim Arbeiten ſtand namentlich die reiche, jetzt der Zerſtreuung verfallene Bibliothek ohne die Aengſtlichkeit, die ſonſt Bücherliebhabern, wie Jahn doch entſchieden einer war, leicht anhängt, offen; wie Viele haben da „inter folia fructus“ gefunden; „Jahn's Leihbibliothek“ ſagten die Bonner Studenten wohl im Scherze. Ich ſpreche mit dieſen Erinnerungen davon, wie Jahn im Privatleben das Muſter eines akademiſchen Lehrers war, von ſeiner Wirkſamkeit auf dem Katheder mögen Andere, die ſo glücklich waren, ſie an ſich zu erfahren, berichten. Die Anzahl von Diſſertationen archäologiſchen Inhalts, welche, während Jahn in Bonn lehrte, dort erſchienen ſind, eine Reihe tüchtiger Kräfte, welche aus der Bonner Studentenſchaft jener Jahre ſowohl, als aus Jahn's Leipziger Zeit für die Archäologie gewonnen ſind, würden ſchon in einer einfach ſtatiſtiſchen Aufzählung den Einfluß Jahn's auf ſeine unmittelbaren Schüler deutlich machen und zeigen, wie er namentlich in Bonn es verſtand, auch neben der ſtarken Anziehungskraft, die Ritſchl's Lehrgabe und Bedeutung üben mußte, Welcker's Werk nicht verfallen zu laſſen.

Der Einfluß Jahn's ging aber weit über die Grenzen ſeines Auditoriums hinaus und war nicht allein an perſönliche Berührung geknüpft. Mich hier möglich auf Selbſterlebtes und Selbſterfahrenes beſchränkend, muß ich mich erinnern, wie im Anfang der funfziger Jahre für den damals als Neuling in die archäologiſchen Studien Eintretenden die wiſſenſchaftliche Welt, die ihn aufnahm, ausſah. Nun, da war ja eine außerordentlich großartige Thätigkeit in vollem Wirken, und auch an Lehre auf den meiſten größeren Univerſitäten fehlte es nicht, aber wenn uns die Lebenden als auf große Muſter unter den Dahingegangenen auf Winckelmann, E. Q. Visconti, Zoëga, damals leider auch ſchon Ottfried Müller, hinwieſen und Manches in dem Geiſte dieſer Männer fortgeführt und neu verſucht wurde, ſo bemerkten wir daneben bald mit ſteigendem Unbehagen eine mit Kreuzeriſchen Lehren zuſammenhängendes, doch dieſem Forſcher nicht allein zur Schuld anzurechnendes, unklares und willkürliches, für den wiſſenſchaftlichen Sinn wie für das künſtleriſch geſtimmte Gefühl gleich abſtoßendes Treiben in der Archäologie, das an hervorragenden Stellen mit großer Anmaßung ſich breit machte; Charles Lenormant von jenſeit des Rheins her reichte ſich mit dem Berliner Akademiker Panofka die Hand, deſſen, in Schriften wie auf dem Katheder — auch in auf dem Katheder ſelbſt zum Kaufe ausgebotenen Schriften — beharrlich vorgetragene Faſeleien grade den einfach-geſunden Sinn der Jugend am empfindlichſten verletzen mußten. Mit zu großer Nachgiebigkeit ließ Gerhard, dem wir perſönlich anhingen, dergleichen gewähren, und wir waren betrübt dem Studium der alten Kunſt, dem wir uns widmen wollten, die gleiche Würdigkeit grade an unſrer Univerſität — ich ſpreche die Erinnerungen eines Berliner Studenten aus — dieſem Fache nicht ganz gewahrt zu ſehen, die andern philoſophiſchen Disciplinen dort eine Boeckh, ein Haupt ſicherten. Da waren es nun ganz beſonders Jahn's Schriften, an denen wir uns freuten, wenn ſie den erwähnten unmethodiſchen Ausſchreitungen beſtimmt einen Damm entgegenſetzten. Als Jahn's Arbeit über die ſicoroniſche Ciſte in unſre Hände kam und in ihr dieſes edle Werk, in das wir uns ſchon ganz hineinzuleben geſucht hatten, ſiegreich gegen Panofka's Inſulten geſchützt, von dem Unrathe ſeiner Erklärungen geſäubert, uns in ſeiner reinen Einfachheit wieder in die Hände gegeben und nun mit wirklicher Gelehrſamkeit zugleich und mit wahrem Kunſtſinn ausgelegt wurde, da war uns, als ſei uns ein Alp von der Bruſt genommen. Der Horizont der Archäologie erſchien uns von den böſen Dünſten, die ihn umlagerten, wieder gereinigt, wir ſahen den Weg einer getreuen, wenn auch mühſamen Forſchung vor uns, an die ein Leben hinzugeben werth ſcheinen konnte. Grade vielleicht die großen und bleibend nützlichen Anregungen des Kreiſes von Männern verſchiedener Nationen, aus dem das Inſtitut für archäologiſche Korreſpondenz entſtanden war, hatten wie Staub auch manches dilettantiſche Treiben aufgeregt, an deſſen Zurückweiſung in die Grenzen ſeiner Berechtigung dem gelegen ſein mußte, der Ernſt und Wahrheit auch in der Betrachtung des Schönen ſuchte, der die Kunſt nicht weniger wiſſenſchaftlich erforſcht ſehen wollte, als etwa die Sprache. Die Archäologie, grade in Deutſchland und für unſere Generation als ſtrenge Wiſſenſchaft wieder hinzuſtellen, dazu hat Jahn dann fort und fort, mit jeder ſeiner zahlreichen Einzelarbeiten Vorbild gebend, unter den Erſten mitgewirkt. Wie iſt es zu bedauern, daß die Ausarbeitung eines Handbuches der Archäologie ſchon in ſeinen letzten Lebensjahren unter ſeinen aufgegebenen Plänen genannt werden mußte!

Wir verzichten hier darauf Lebensdata mitzutheilen; die Verzögerung, nach welcher aus mancherlei Gründen dieſe keineswegs erſchöpfenden Worte der Erinnerung erſcheinen, macht es uns aber möglich, auf die zuverläſſigſten biographiſchen Angaben hinzuweiſen, welche inzwiſchen der Preußiſche Staatsanzeiger in ſeiner beſonderen Beilage zu Nr. 249 vom 23. Oktober 1869 gebracht hat. An einem ausgeführteren biographiſchen Denkmale wird es, ſo hoffen wir, auf die Dauer dem nicht fehlen, der dem Gedächtniſſe Anderer gleichen Dienſt mehrfach in ſo ausgezeichneter Weiſe geleiſtet hat.

A. C.

Friedrich Overbeck ſtarb in ſeinem 80. Lebensjahre nach kurzer Krankheit am 13. November in Rom. Leben und Wirken des Meiſters, der neben Cornelius und Koch die neudeutſche Schule begründen half, wird Gegenſtand eines ſpäter in der Zeitſchrift zu veröffentlichenden Aufſatzes ſein.

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

Wandtafeln zur Veranſchaulichung antiken Lebens und antiker Kunſt, ausgewählt von Prof. Ed. von der Launitz. Kaſſel, Th. Fiſcher. 1870.

Unter dieſem Titel erſcheint gegenwärtig in der bekannten Verlagshandlung von Theodor Fiſcher in Kaſſel

Digitized by Google

ein bedeutendes und vermuthlich sehr umfangreiches artistisches Werk, welches für den an den Gymnasien und sonstigen höheren Lehranstalten leider noch allzu sehr vernachlässigten Anschauungs-Unterricht in Kunstgeschichte und Aesthetik ein sehr werthvolles Hilfsmittel zu werden verspricht. Nicht alle Schulanstalten sind in der Lage, eigene Sammlungen von Gipsabgüssen und plastischen Modellen antiker Kunstwerke anschaffen zu können, bei weitem die meisten müssen sich — falls sie überhaupt das kunsthistorische Fach berücksichtigen — mit mehr oder weniger unvollständigen und ungenügenden graphischen Darstellungen begnügen. Von der sehr richtigen Voraussetzung der Mangelhaftigkeit solcher Darstellungen ausgehend und namentlich in der Erwägung, daß dieselben, wenn sie sich in erhöhtem Grade wirksam zeigen sollen, in größeren Formate herzustellen seien, hat sich nun die genannte Verlagshandlung auf Anrathen sachverständiger Schulmänner entschlossen, aus dem reichhaltigen Material des Prof. von der Launitz zu Frankfurt a. M., welches dieser seit einer Reihe von Jahren und zunächst zur Verwendung bei seinen eigenen kunstgeschichtlichen Vorlesungen gesammelt hat, Ankäufe von Originalzeichnungen zu machen, um dieselben in ihrer artistischen Anstalt zu dem erwähnten Zwecke vervielfältigen zu lassen. Aus seiner beinahe alle Kunstgebiete des Alterthums umfassenden Sammlung von Zeichnungen hat Prof. von der Launitz selbst zugleich mit mehreren Gymnasialdirektoren eine Auswahl getroffen, wie sie den nächsten Bedürfnissen der Schule entsprechend ist, und so werden die zunächst erscheinenden Tafeln Darstellungen zur Erläuterung des griechischen Theaters, Tempels und Kostüms bringen.

Sollte indeß der Erfolg das Unternehmen krönen, was wir sehr hoffen, denn die Kosten der Anschaffung des Werkes sind so gering, daß sich jede Schule ohne erhebliche Opfer in Besitz desselben setzen kann, so würde, wie es im Prospekt heißt, das Material des Herrn von der Launitz gestatten, dem Werke solche Ausdehnung zu geben, daß alle Anforderungen befriedigt werden könnten. Sehr wünschenswerth wäre, wenn demgemäß auch die ägyptischen und assyrischen Kunstalterthümer recht bald in gleicher Weise der Schule zugänglich gemacht werden könnten. T. W.

Sn. **Von Göthe's Hermann und Dorothea** ist eine sehr elegant ausgestattete Ausgabe bei Quandt & Händel in Leipzig erschienen. Die Anfänge der Gesänge sind mit Randleisten, die Ausgänge mit Schlußverzierungen in Arabeskenform geschmückt. Außerdem beginnt jeder Gesang mit einem verzierten Anfangsbuchstaben. Obwohl sonach keine eigentlich illustrirte Ausgabe, die im Bilde des Dichters Gestalten und ihr Handeln festzuhalten sucht, verdient sie doch des bescheidenen Schmuckes halber, der sich in geschmackvollen Renaissancemotiven bewegt, Beachtung und Anerkennung. Es ist ein gelungener Versuch, die Art der Verzierung von Druckwerken wieder zu beleben, in welcher die berühmten Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts, die Aldi, Elzevirs, Etiennes, Froben u. s. w. die Erzeugnisse ihrer Pressen auszustatten liebten. Papier und Druck (von C. Grumbach) vervollständigen den behaglichen Eindruck einfacher, prunkloser Noblesse. — Wie schwer es übrigens ist, einer Dichtung mit so fein ausgearbeiteten Figuren und Situationen durch bildliche Darstellung beizukommen, die genießbar oder gar genußerhöhend sind, lehren die zahlreichen Versuche, die bis jetzt zur Illustration von Hermann und Dorothea gemacht wurden. Selbst Vautier's Bilderreihe in der Bieweg'schen Holzschnittausgabe, auf die wir noch zurückkommen werden, trifft nur in einigen Fällen richtig und voll den Grundton des unvergleichlichen Idylls.

Rud. Weigel's Kunstauktion vom 8. Dezember ist besonders interessant durch die vollständige Sammlung der Arbeiten Chodowiecki's, welche, aus der Sammlung des Prinzen Heinrich von Preußen stammend, zum Verkaufe ausgesetzt wird. Dieselbe umfaßt allein 890 Nummern. Der übrige Theil des Katalogs enthält hauptsächlich Handzeichnungen und Aquarellen von modernen, namentlich deutschen, und einigen holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts.

* **Wiener Kunstauktion.** Am 23—26. d. M. findet in Wien durch die Herren Miethke und Wawra im neuen Künstlerhause eine Auktion alter Gemälde statt, unter welchen sich eine große Anzahl Werke von ungewöhnlichem Werthe befinden. Die Bilder stammen zum Theil aus dem früher Artaber'schen Besitz, von wo sie u. A. in die Hände des feinsinnigen Kunstliebhabers Hrn Dimtl in Wien übergingen. Dazu kommen Bilder aus der Verlassenschaft der HH. Baron Steiger und Wieser. Wir heben hervor: das große Interieur mit Bauern von Craesbeecke, ein Hauptbild des Meisters von tadelloser Erhaltung; eine Kreuzigung des älteren Cranach; einen sehr guten, ächten van Goyen; vier vorzügliche Stillleben von Hamilton; drei desgleichen von Heda; den niederländischen Jahrmarkt von Molenaer, eine der bedeutendsten Kompositionen des Meisters; die sehr schöne große Winterlandschaft von S. Ruisdael; einen reizenden kleinen Esaias van de Velde, Reitertreffen; endlich eine ächt bezeichnete Landschaft von Wynants. — Auch einige moderne Bilder, namentlich von österreichischen Meistern, kommen mit zum Ausschlag. Näheres bietet der sehr sorgfältig gearbeitete, elegant ausgestattete Katalog.

Personal-Nachrichten.

Dr. **A. v. Zahn,** Direktor des Museums zu Weimar, hat einen Ruf nach Dresden erhalten und angenommen, wo derselbe die Stelle des verstorbenen Hofrathes H. W. Schulz bei der Generaldirektion der königl. Kunstsammlungen einnehmen wird.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der ersten Woche des Novembers waren im Galeriesaale der königl. Kunstakademie mehrere durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hervorgerufene Werke ausgestellt, welche das lebhafteste Interesse erregten. Vor Allem richtete sich dasselbe auf die in Folge der zum dritten Male eröffneten Konkurrenz zur Ausschmückung des Rathhaussaales in Crefeld eingelaufenen Skizzen, an welchen sich zwei Berliner Maler, die sich nicht genannt, und die beiden Düsseldorfer Peter Janssen und Moritz von Beckerath betheiligt haben. Der letztgenannte war auch bei den beiden früheren Konkurrenzen durch verschiedene Kompositionen vertreten und hat den Protest mitunterzeichnet, den seine Mitbewerber nach der zweiten Entscheidung erließen und welchen sich dann die Proteste der Kunstgenossenschaft und des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" anschlossen, so daß seine diesmalige Theilnahme am Wettkampf einige Verwunderung erregte: Peter Janssen trug mit denselben Entwürfen, die er jetzt eingesandt, bei der zweiten Konkurrenz einen Preis von zweihundert Thalern davon. Dieses Mal dürfte ihm auch wohl die Bestellung zu Theil werden, da seine Arbeiten, die von Talent zeugen, wohl am meisten den Charakter monumentaler Kunstwerke tragen, den die Aufgabe erfordert. Sie stellen in den beiden Hauptbildern Momente aus der Schlacht im teutoburger Walde dar: auf dem einen den siegreich vordringenden Hermann, auf dem anderen den weichenden Varus als Hauptfigur. Die beiden Nebenbilder zeigen: „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus" und „Hermann, dem die Deutschen ihren begeisterten Dank darbringen". Letztere Komposition ist neu und an Stelle der früheren „Apotheose Hermanns" getreten. Ebenso hat Janssen die vier kleineren Scenen aus dem Leben Hermann's durch die Figuren der Kunst, der Wissenschaft, des Handels und der Industrie ersetzt. Dieselben eignen sich allerdings sehr für einen Rathhaussaal; da sie aber mit den anderen Bildern in gar keinem Zusammenhange stehen, so hätten wir doch die Beibehaltung der früheren Kompositionen vorgezogen. Bei aller Anerkennung der Janssen'schen Entwürfe vermögen wir sie doch für den Ort ihrer Bestimmung insofern nicht gerade entsprechend zu finden, da sie ebensogut in jedem anderen Gebäude des ganzen deutschen Vaterlandes angebracht

Digitized by Google

werden könnten, wie im Rathhaus der industriellen Stadt Crefeld, auf die sie gar keinen Bezug haben. Weit mehr hat der eine Berliner Künstler darauf Rücksicht genommen, dessen Skizzen auch in koloristischer Beziehung sehr zu loben sind. Doch eignen sich dieselben deshalb nicht zur Ausführung, weil sie des monumentalen Styles allzusehr ermangeln. Sie behandeln in den Hauptbildern den Sieg bei Königgrätz (der für Crefeld auch nicht gerade glücklich gewählt ist) und eine Art deutscher Ruhmeshalle, in welcher wir die Geistesheroen unseres Volkes vereinigt finden. In den Seitenbildern sehen wir die Stiftung des Klosters Meer bei Crefeld und den Besuch Friedrich des Großen bei dem berühmten Seidenfabrikanten von der Leyen daselbst, und in den vier kleineren Feldern: den Brand der Stadt im Mittelalter, eine Scene aus der Reformationszeit, die Ueberrumpelung Crefeld's im siebenjährigen Kriege, und den Einzug der Kosaken 1813. Die andern Entwürfe aus Berlin sind durchaus unbedeutend. Sie haben zum Gegenstand: die Hermannsschlacht, die Taufe Wittekind's, Einzelfiguren der Germania und der Borussia, sowie Handel und Industrie, Kunst und Wissenschaft. M. von Beckerath hat für die vier kleinen Felder keine Kompositionen eingereicht, er denkt sich dieselben nur mit Arabesken ausgefüllt. Im ersten Seitenbild stellt er die Blüthe Griechenlands dar, im ersten Hauptbild die Völkerwanderung, im anderen den dreißigjährigen Krieg, und im zweiten Seitenbild, wie Germania, auf deren Schild wir die Jahreszahl 1866 lesen, die schlafende Borussia weckt. Die Kompositionen sind geistreich gedacht und in dem bekannten originellen, etwas bizarren Styl des talentvollen Künstlers gezeichnet, der aber auch, wie wir sehen, seiner Vaterstadt Crefeld und den Zwecken eines Rathhaussaales wenig oder gar keine Berücksichtigung schenkt. Die beiden früheren Konkurrenzen, welche Gegenstände aus Crefeld's Vergangenheit bedingten, haben allerdings genugsam bewiesen, wie schwer es ist, dieser Anforderung zu genügen, wenn eine Stadt gar keine historischen Denkwürdigkeiten bietet. Da aber dieses Mal die Wahl des Stoffes vollständig dem freien Ermessen der Künstler anheimgegeben war, so meinen wir, daß dieselben doch etwas Zutreffenderes hätten liefern können, da es doch immer ein großer Unterschied ist, ob ein Thronsaal, ein Arsenal oder ein Rathhaussaal ausgemalt werden soll! Wir sehen der Entscheidung des Kunstvereins mit großer Spannung entgegen. — Außer den Konkurrenzarbeiten waren noch ausgestellt die für den Rathhaussaal in Münster bestimmten zwölf Portraitfiguren in Lebensgröße gemalt von den Professoren Bewer, Röting, Adolf Schmitz und den Malern Stever, Thüshaus und Dom. Mosler (letztere beiden in Münster wohnhaft). In sechs Nischen des gothischen Saales werden je zwei Bilder zu einer Gruppe vereinigt. Dieselben stellen berühmte Personen aus der Vorzeit der Stadt bis auf die Gegenwart dar. Thüshaus hat Bischof Ludger (794—809) und König Heinrich III. (1039—56) gemalt, würdige Gestalten in echt historischem Style, wogegen Mosler's Bischof Hermann (1174—1203) und Bürgermeister Nießing (1239—68) in Auffassung und Farbe sehr abfallen. Fürstbischof Johann von Hoja (1550—1690) und Bürgermeister Hermann Heerde (1550—1600) von Adolf Schmitz sind sehr brillant im Kolorit, stehen aber den früheren Werken dieses Künstlers bedeutend nach und werden von Stever's Gottfried von Raesfeld (1580) und Rudolf von Langen (1585), welche außerordentlich rühmenswerth erscheinen, in jeder Beziehung übertroffen. Auch die drei Bildnisse von Clemens Bewer, die Minister von Fürstenberg (1764—84), und von Stein († 1831) und Fürstbischof Clemens August von Droste-Vischering († 1840), zeichnen sich durch Auffassung und Behandlung ehrenvoll aus, und der Priester Bernhard Overberg († 1826), dem Münster die Verbesserung des Schulwesens verdankt, bewährt die anerkannte Meisterschaft Julius Röting's in lebenswahrer Darstellung und tiefer gesättigter Farbe, so daß der ganze Cyklus einen sehr befriedigenden Eindruck macht und dem Saale, dessen Beleuchtung die verschiedenen Bilder angepaßt sind, zur schönen Zierde gereichen wird. Ein für die evangelische Kirche in Werdohl in Westfalen ausgeführtes Altarbild von Karl Bertling, die Auferstehung Christi darstellend, welches gleichfalls ausgestellt war, verdient als ein recht gediegenes Werk bezeichnet zu werden, wenngleich es im Kolorit etwas monoton erschien.

* **Der Oesterreichische Kunstverein in Wien** hat in diesem Monate seine Verloosungs-Ausstellung veranstaltet, welche jedoch, wie gewöhnlich, auch einige nicht vom Verein angekaufte Bilder von Werth enthält. Den unter Nr. 1 figurirenden Horace Vernet: „Ludwig XV. in der Schlacht von Fontenoy", können wir übrigens dazu nicht rechnen. Es ist offenbar eine Schulkopie, und zwar eine recht mittelmäßige. Die Perlen unter den angekauften Bildern sind zwei ausgezeichnete R. Alt: „Der Almsee in Oberösterreich", Oelbild, und „Schönbrunn", Aquarell, beide durch eine Wahrheit des Tons und eine Sorgfalt der Ausführung hervorstechend, wie sie nur wenigen lebenden Meistern in gleich hohem Grade eigen sind. Derselbe Künstler hat auch noch ein Oelbild: „Straße in Innsbruck" von wunderbarem Reiz in Architektur und Staffage zur Ausstellung gebracht. Ferner seien erwähnt: M. Than's „Hylas"; eine „Partie im Prater" von Konrad Grefe; Waldmüller's „Blumenspende"; Danhauser's „Maler in der Dachstube", verkäuflich; eine schöne Winterlandschaft von Remi van Haanen; „die Toilette" von Ch. Hué; eine „Partie bei Lundenburg" von E. Lichtenfels; ein höchst delikat ausgeführtes Stillleben von D. de Noter und ein reizender kleiner Bürkel: „Abtrieb von der Alm". Prämienblätter für das Jahr 1869 sind: „Das goldene Zeitalter der griechischen Culturgeschichte", nach K. Rahl von Chr. Mayer, und „die Schäferin", nach J. Hofner von A. Schultheiß.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Johann Matejko,** der durch sein großes historisches Bild auf der Pariser Ausstellung von 1867 berühmt gewordene polnische Künstler, hat gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ein noch umfassenderes Werk verwandten Inhaltes ausgestellt, welches in allen Kreisen der Bevölkerung verdientes Aufsehen macht. Das Gemälde stellt den Vollzug der Vereinigung Lithauens mit Polen auf dem gemeinsamen Reichstage zu Lublin (1569) dar, jedoch nicht als äußerliche Ceremonie bei einer Staatsaktion, sondern in einer bestimmt ausgesprochenen tragischen Auffassung, welche uns im Anschauen des feierlichen Aktes gleichsam einen Blick in die Zukunft thun und in dem damals Geschaffenen zugleich dessen Untergang und alles Elend des unglücklichen Polenvolkes vorausahnen läßt. Diese Beimischung mag manchem draußenstehenden objektiven Beobachter tendenziös erscheinen; als Ausdruck der Stimmung des Künstlers und seiner Nation kann man sie nur hinnehmen, wie sie ist. Abgesehen von der höchst energischen Auffassung, besitzt das Bild Matejko's aber auch rein malerische Eigenschaften von solcher Bedeutung, daß wir es gegen seine früheren Werke als einen erheblichen Fortschritt und als das Zeugniß eines ernsten, ehrlichen Ringens mit Freude und Hochachtung begrüßen. Die gestaltenreiche Gruppe, deren Mittelpunkt König Sigismund August von Polen bildet, weist eine Fülle von Charakterfiguren und namentlich von bewundernswerth modellirten Köpfen auf. Der Ausdruck derselben fällt allerdings durchweg in's Trübe, Verzweifelte, Grübelnde; es fehlt ihm die reiche Scala der Natur, und auch in der Gruppirung hätten wir Manches anders gewünscht: z. B. würde Matejko gut gethan haben, auch einmal eine Rückenfigur den zahlreichen herausblickenden oder in's Profil gerückten Gestalten einzureihen; das hätte dem ganzen Vorgange mehr wirkliches Leben verliehen. In der Gesammtstimmung des Bildes, namentlich im Hintergrunde, klingen ferner immer noch die fahlen, grauvioletten Töne durch, welche in den früheren Gemälden des Künstlers so störend wirkten. Aber im Ganzen und Großen angeschaut, verschlagen diese Mängel wenig gegenüber dem entschiedenen Berufe zum Allertüchtigsten, welcher sich in dem Werke kund giebt. Dasselbe kann mit den gepriesensten Leistungen der belgischen und Pilotyschen Schule ohne Scheu in die Schranken treten.

* **Hans Makart's** „Romeo und Julie", vor Monaten bereits durch die üblichen Fanfaren angekündigt, erschien jetzt ebenfalls in den Ausstellungsräumen des Wiener Künstlerhauses. Wir gestehen, nicht ohne ein gewisses Gruseln die Treppe hinaufgestiegen zu sein, uns bange fragend, was für ein Gesicht Shakespeare's unsterbliche Liebesdichtung wohl in den Händen dieses jugendlichen Pornographen angenommen haben werde. Allein dies Mal macht sich die Sache viel einfacher, als wir erwarteten: das Bild ist schlechtweg langweilig. Natürlich läßt der Maler alle seine beliebten koloristischen Künste spielen: Krapplack und Eiweiß fließen in Strömen; auch das obligate Gold des Hintergrundes fehlt nicht. Allein das Alles wirkt nicht mehr auf uns überreizte Gemüther, und selbst die enthusiastischen Bewunderer der „Sieben Todsünden" lassen die Köpfe hängen, wie der mattherzige Graf Paris an

Digitized by Google

der Leiche Julia's. Gediegenere Qualitäten in Auffassung, Zeichnung und malerischer Durchbildung hat das Bild nicht aufzuweisen. Unter solchen Umständen fürchten wir, der Künstler werde bald an sich die alte Erfahrung machen: daß es leicht ist, Ruhm zu erwerben, aber schwer, ihn sich zu bewahren.

+ **Das Schillerdenkmal in Berlin** (von Reinhold Begas gearbeitet), welches wir bereits in dem allerersten Hefte der Zeitschrift publicirt haben, sollte der ursprünglichen Bestimmung gemäß am 10. November d. J., zehn Jahre nachdem am hundertsten Geburtsfeste des Dichters mit großer Feierlichkeit der Grundstein in die Erde gesenkt und zur besseren Konservirung mit dem berühmten klobigen „Schillergitter" und vier Laternen eingehegt worden, auf dem Gensd'armenmarkte mitten vor Schinkels Schauspielhause enthüllt werden. Fertig ist es, aber an die Aufstellung noch nicht zu denken. Man findet den Platz zu nahe am Theater liegend; soll das Denkmal aber vorgeschoben werden, so muß die Wagenpassage kreuz und quer über den Platz aufgehoben und auf die umgebenden Straßen beschränkt werden; die Stadt beabsichtigte dann das Monument mit Anlagen zu umgeben. Die Genehmigung zu diesen Dispositionen ist höheren Ortes versagt worden. Schiller kann also warten. Hoffentlich thut er es mit Gemüthsruhe, eingedenk des Wortes seines großen Freundes: Hätt' ich mir nicht selber ein Denkmal gesetzt, das Denkmal, wo käm' es denn her? Immerhin ist der Vorgang für unsere Zustände und die Auffassungsweise solcher Dinge in unseren „maßgebenden" Kreisen recht bezeichnend. Seit etwa Jahresfrist giebt eines unserer kleinen Theater wöchentlich mehrere Male eine Posse: Berlin wird Weltstadt. Aesthetische Preisfrage: Ist das Tragische oder Gewöhnliche Ironie?

B. M. **Das Siegesdenkmal auf dem Königsplatze zu Berlin** fängt an in Form eines mächtigen Backsteincylinders über den Bauzaun empor zu steigen. Man vernimmt über dasselbe folgendes „Nähere": Der 25 Fuß hohe Untersatz wird mit rothem Granit bekleidet werden und seinen wesentlichsten Schmuck durch bronzene Bildtafeln erhalten, die in die Bekleidung eingelassen werden. Auf diesem Untersatze wird sich, durch Ringstufen abgehoben, eine Säulenhalle bis zur Höhe von etwa 60 Fuß über dem Boden erheben, welche gleichfalls mit rothem Granit bekleidet wird, und in deren Mitte sich die eigentliche Säule oder der Thurm erhebt. Der letztere wächst nämlich in der bezeichneten Höhe aus der Halle hervor, und steigt so hoch auf, daß die Platte der den oberen Abschluß bildenden Galerie ungefähr 160 Fuß über dem Platze schwebt. Der Rundthurm wird einen Durchmesser von 15 Fuß haben und einen achtseitigen Aufsatz tragen, welcher, zugleich den Austritt der inneren Wendeltreppe überdeckend, das Ganze mit dem Bilde der Siegesgöttin abschließt, deren Scheitel 184 Fuß emporragen wird. Der Thurm wird in graugelbem Sandstein ausgeführt, das Victoriabild in Bronze. Im Innern der Halle, auf der Mantelfläche des Thurmes, werden Gemälde angebracht, welche theils die Kriegsthaten in den Jahren 1864 und 1866, theils die Pflege der Verwundeten und andere Liebeswerke während jener Zeit verherrlichen, während in Medaillons die Portraits der hervorragendsten Führer angebracht werden sollen. Alle ornamentalen Details, Galeriebrüstung u. s. w. werden in Bronze ausgeführt. Der Aufsatz, welcher die Victoria trägt, ist mit einem Mauerkranze abgeschlossen; die Göttin schwebt über einer aus dem Zinnenkranze hervorragenden Halbkugel. — Dies also die Grundzüge des Baues, von dem man, so lange die Sache als tiefstes Staatsgeheimniß behandelt wurde, nur, aber mit einem beruhigenden Aplomb unerschütterlichen Selbstbewußtseins, verlautbaren ließ, daß er keine Wiederholung von schon Dagewesenem, sondern aus einer ganz neuen Idee geboren sei. Wir haben nicht unterlassen wollen, unsern Lesern, nachdem wir sie neulich etwas in Unruhe und Schrecken versetzt, die Grundzüge dieser „Idee", sobald wir ihrer habhaft werden konnten, mitzutheilen, und haben nur den Wunsch, daß recht Viele und mit gutem Grunde dadurch mehr beruhigt werden mögen, als wir es zu sein leider bekennen müssen.

D. **Russische Kunstzustände.** Es ist bedauernswerth, daß in der Münchener internationalen Ausstellung die russische Kunst so gut wie gar nicht vertreten war, während sie doch auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 eine eigene Abtheilung von — wenn wir uns recht erinnern — 120 Nummern bildete und so manches bedeutende von maßgebender Kritik günstig beurtheilte Werk aufzuweisen hatte. Erklärlich aber ist es vollständig, daß den Petersburger Künstlern die Lust zur Beschickung der Münchener Ausstellung vergehen mußte, wenn man eine im Sommer dieses Jahres in Petersburg veröffentlichte officielle Bekanntmachung liest, in der es heißt: In Uebereinstimmung mit der Anordnung des Herrn Ministers des Kaiserlichen Hofes über die Betheiligung russischer Künstler an der Münchener Kunstausstellung „hat sich der Vorstand der Kaiserlichen Akademie der Künste mit der Aufforderung an die Künstler gewendet, ihre Werke der Prüfung des akademischen Conseil's zu unterstellen. Indem der Vorstand der Akademie den Gehülfen des Oberpolizeimeisters davon in Kenntniß setzt, bittet er. den in St. Petersburg befindlichen Kommissionären bekannt zu machen, daß sie nicht anders Kunstwerke an die Münchener Ausstellung versenden sollten, als wenn ihnen die Genehmigung der Kaiserlichen Akademie der Künste vorgewiesen würde. Der Gehülfe des Oberpolizeimeisters, Oberst Koslow, hat die zur Ausführung der betreffenden Forderung geeignete polizeiliche Anordnung getroffen und bringt dies zur allgemeinen Kenntniß." So lautet die Bekanntmachung: — über dem Haupteingange des St. Petersburger Akademiegebäudes befindet sich aber die Aufschrift: „Akademie der freien Künste."

* **Im Baufieber Wien's** scheint endlich die entscheidende Krisis nahe zu sein, welche die Inangriffnahme der seit Jahren projektirten Monumentalbauten mit sich führen wird. Außer dem Bau des chemischen Laboratoriums und des Oesterreichischen Museums wurde Ferstel bekanntlich mit der Aufgabe einer neuen Universität betraut. In letzter Zeit erhielt Hansen von der Regierung den Auftrag, Pläne für ein Parlamentsgebäude zu entwerfen, welches beide Häuser des Reichsrathes in sich befassen soll. Die Ausführung des Gebäudes soll ihm zugesichert worden sein. Gleichzeitig reift nun auch der Plan eines Neubaues der Akademie der Künste der Entscheidung entgegen. Das Professorenkollegium der Akademie beauftragte Hansen mit der Anfertigung einer Planskizze. Dazu der Rathhausbau und der Gesammtumbau der Burg, endlich auch noch die Museen und das projektirte neue Burgtheater: man sieht, ein Semper mehr ist für die dringenden Wiener Bedürfnisse keineswegs zu viel!

* **Hansen's neues Conservatorium in Wien** schreitet rüstig seiner Vollendung entgegen. Die Schullokalitäten wurden bereits von der Anstalt bezogen, und im Laufe des Winters dürfen wir auch der Eröffnung der Konzerträume gewärtig sein. Die prachtvolle Decke des großen Saales mit ihrer reichen, vergoldeten Kassetirung und den Malereien Eisenmenger's ist vollendet und an der Ausschmückung der Wände und Galerien wird emsig gearbeitet. Ebenso wird auch der reizende kleinere Konzertsaal nächstens fertig sein. In der Loggia der Hauptfacade, deren dekorative Ausmalung in Angriff genommen ist, wurden kürzlich drei in Terracotta ausgeführte Kolossalstatuen von Melnitzky aufgestellt. Derselbe Künstler arbeitete die Modelle für den plastischen Schmuck der Dachecken an den Flügelbauten und für die beiden großen Giebelfelder des Hauptgebäudes. Die letzteren Arbeiten sind leider kürzlich im Atelier des Künstlers durch Brand so stark beschädigt worden, daß man sie neu wird herstellen müssen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Nr. 11.

Die Rahmen und die Fenstergalerie in formaler und decorativer Beziehung, von W. Bäumer. — Romanische Füllungen von der Vorhalle der Kathedrale in Sécz. — Gewandmuster auf einem Bilde des Hans Burkmaier. — Renaissancefüllungen aus der Stiftskirche zu Stuttgart. — Moderne Hauptgesimse; arabische Füllung; Kamin; Küchengeräthe aus Silber im Renaissancestile, Mauerhammer zu festlicher Grundsteinlegung; Gebetsbuchdeckel; Buffet; Schreibtisch; gothischer Kachelofen; schmiedeeisernes Gitter.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 68.

Pariser Chromophotographien, Heliographische Vorlagen von Hr. Scamont; Abhandlung über Heliographie, ein Besuch in Albert's Druckestablissements.

Journal des Beaux-arts. Nr. 20.

Mort du Navez. — Le docteur Lacaze.

Berichtigungen.

In der Kunstchronik, Nr. 2 d. J., S. 9, Sp. 1, Z. 12 v. unt. lies: sind statt: ist. Ferner bitten wir im vor. J. der Kunstchronik, Nr. 24, S. 220, Z. 2 einige uns von dem Hrn. Einsender unrichtig angegebene Namen zu berichtigen; lies: Korzinek statt: Kaczinetz; lies: Munsch statt: Münsch; lies: Obermüllner statt Obermuller. Gleichzeitig richten wir an die HH. Korrespondenten die dringende Bitte, sich bei ihren Manuscripten, besonders in Namen und Zahlenangaben, einer deutlichen und korrekten Schrift befleißen zu wollen. D. Rd.

Digitized by Google

Inserate.

Im Verlage von **Eduard Avenarius** in **Leipzig** erscheint auch für das Jahr 1870:

Literarisches Centralblatt für Deutschland.

Herausgegeben von Professor Dr. Friedr. Zarncke.

Wöchentlich eine Nummer von 12—16 zweispaltigen Quartseiten.
Preis vierteljährl. 2 Thlr.

Das „Literarische Centralblatt" ist gegenwärtig die **einzige kritische Zeitschrift**, welche einen Gesammtüberblick über das ganze Gebiet der wissenschaftlichen Thätigkeit Deutschlands gewährt und in fast lückenloser Vollständigkeit die neuesten Erscheinungen auf den verschiedenen Gebieten der Wissenschaft (selbst die Landkarten) gründlich, gewissenhaft und schnell bespricht.

In jeder Nummer liefert es durchschnittlich gegen 25, jährlich also wenigstens 1200 Besprechungen.

Ausser diesen Besprechungen neuer Werke bringt es eine Angabe des Inhalts fast aller wissenschaftlichen und der bedeutendsten belletristischen Journale, der Universitäts- und Schulprogramme Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz; die Vorlesungs-Verzeichnisse sämmtlicher Universitäten und zwar noch vor Beginn des betreffenden Semesters; eine umfängliche Bibliographie der wichtigern Werke der ausländischen Literatur: eine Uebersicht aller, in andern Zeitschriften erschienenen ausführlichern und wissenschaftlich werthvollen Recensionen; ein Verzeichniss der neu erschienenen antiquarischen Kataloge, sowie der angekündigten Bücher-Auctionen; endlich gelehrte Anfragen und deren Beantwortung, sowie Personal-Nachrichten. Am Schlusse des Jahres wird ein vollständiges alphabetisches Register beigegeben.

Prospecte und **Probenummern** sind durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu erhalten. [22]

Im Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart ist soeben erschienen:

Gesetz und Ziel
der
Neueren Kunstentwickelung
im Vergleich mit der antiken
von
K. Ch. Planck.

8°. geh. Preis fl. 1. 20 kr. oder 24 Sgr.

Durch die Nachweisungen dieser Schrift wird zunächst die ganze Auffassung der neueren Kunstentwickelung, vor allem der bildenden Künste, von da aus aber auch der übrigen in einer Weise vervollständigt und umgestaltet, von welcher keine wissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte mehr wird Umgang nehmen können und durch welche zugleich die analoge Natur der neueren Geschichte überhaupt das noch einseitig naturalistische und weltlich veräusserlichte Wesen auch der bürgerlichen und nationalen Gesellschaftsentwickelung in einem noch nicht gekannten, weit schärferen und eindringenderen Lichte erscheint. Die zweite Hälfte erörtert in consequenter und ebenso eigenthümlicher Fortführung das Ziel der neueren Kunst, namentlich auch der bildenden, im Zusammenhang mit den allgemein wissenschaftlichen und rechtlich bürgerlichen Bedingungen eines erneuenden und einigenden Gemeinbewusstseins, durch das allein auch eine Kunst im wahren und vollen Sinne möglich wird. Für eine Zeit, in welcher, wie auch die neueste internationale Kunstausstellung zeigt, ihrem ganzen Charakter nach die Aeusserlichkeit der technischen und naturalistischen Erscheinungsseite so sehr überwiegt, muss eine Schrift, die in so einschneidender Weise den Grundmangel der neueren Entwickelung und dagegen den lebendigen Ursprung aller wahren Kunst aus dem sittlichen Mittelpunkte der gesammten Bildung klar macht, von ganz besonderer Bedeutung sein. [23]

Ein sehr schönes in unserm Besitz befindliches [24]

Originalölgemälde von Wilh. von Kaulbach,

Genrebild. 4½ Fuß hoch, 3½ Fuß breit, sind wir billig zu verkaufen geneigt. Das Bild ist vollständig monogrammirt und hat einen schönen Rahmen. Auch eine große Bleistiftskizze von demselben Meister ist zu haben. Wir senden eventuell beide Bilder auch auswärtigen Kaufliebhabern auf Verlangen zur Ansicht.

E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung in München, Maximilianstr. 2.

Rud. Weigel's
Kunst-Auction.

Mittwoch, den 8. Decbr. a. c. Versteigerung mehrerer Sammlungen von

Kupferstichen,
Aquarellen und Handzeichnungen

(das vollständige Werk des **D. Chodowiecki** aus dem Nachlass des **Prinzen Heinrich von Preussen**, — eine reiche und schöne Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen, meist aus dem Nachlass eines holländischen und sächsischen Künstlers).

Kataloge sind durch jede Buch- und Kunsthandlung gratis zu beziehen.

Leipzig, im November 1869.

[25] **Rud. Weigel.**

[26] Im **J. C. Hinrichs'**schen Verlage in Leipzig erscheint und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Geschichte
der griechischen Plastik
für Künstler und Kunstfreunde
von **J. Overbeck,**
Prof. an der Universität Leipzig.
Mit Illustrationen v. *H. Streller* u. *J. Koch.*

Zweite vermehrte u. verbesserte Auflage.

2 Theile. Lex.-8. 532 Seiten mit 170 Holzschnitten und 14 Holzschnitttafeln
6 Thlr. 20 Ngr.
In einen Leinwandband mit Decken- und Rückenpressung
gebunden 7 Thlr. 15 Ngr.

Band I. liegt fertig vor. — Der II. Band, sowie die completen Exemplare werden Anfang December ausgegeben.

Burkhardt's Cicerone,

Zweite Auflage, unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. v. Zahn, III. Band, Malerei nebst Register, wird erst im December zur Ausgabe kommen. Die zahlreichen Ergänzungen, welche grade dieser Band erforderte, hat das Erscheinen desselben übermäßig verzögert. Dies zur Nachricht für die Abnehmer der beiden ersten Bände mit der Bitte, die unwillkommene Verzögerung zu entschuldigen. Für Italienreisende sei bemerkt, daß sie das Werk in Mailand bei Th. Läugner, in Florenz bei Herm. Löscher, in Venedig bei H. F. & M. Münster und in Rom bei Spithöver stets vorräthig finden.

Leipzig, im November 1869.

E. A. Seemann.

Nr. 4 der Kunstchronik wird Freitag den 3. Dezember ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage: Photographien von W. Remlein in Weimar nach Originalzeichnungen von Carstens, Cranach und Preller.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 2) zu richten.

3. Dezember.

Nr. 4.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Vom Christmarkt. I. — Die Domfabrikei zu Köln. — Korrespondenzen (Dresden, Dresden, Danzig). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Konkurrenzen. — Zeitschriften. — Druckfehler. — Inserate.

Vom Christmarkt.

I.

Seitdem „des durchlauchtigsten Bundes schützende Privilegien", ein wenig später als er selbst, glücklich erloschen sind, haben nicht allein die Buchdruckerpressen in allen Himmelsgegenden sich über die bisher verbotene klassische Nahrung hergemacht, sondern auch für die bildende Kunst scheinen die großen Dichter der deutschen Nation, voran Schiller und Goethe, neu entdeckt worden zu sein. Für die Künstler hätte es wohl eigentlich nicht der Freigebung des Nachdrucks bedurft, um zu der Wahrnehmung zu gelangen, daß in den Werken jener Unsterblichen eine Fülle von Anregungen zum Schaffen enthalten sei; aber man thut einer großen Zahl von ihnen gewiß kein Unrecht, wenn man annimmt, daß sie so gut (oder so — nicht gut) wie tausend andere gebildete Deutsche die Klassiker brave Leute sein ließen, die man in der Jugend ex officio liest und dann hübsch gebunden im Bücherschranke Ruhe genießen läßt. Wer sich um die Erscheinungen auf dem englischen Büchermarkte bekümmert und je eine große Gemäldeausstellung in London gesehen hat, der weiß, auf wie viel vertrauterem Fuße die Zeichner und Maler dortzulande mit ihren Dichtern stehen, wie unablässig deren Werke „illustrirt" werden oder die Stoffe für ausgeführte Bilder liefern: Shakespeare, Milton, Goldsmith, Scott, Byron und so fort bis auf Tennyson, den größten Lebenden. Die Buchhändlerspeculation, welche sich der preisgegebenen deutschen Klassiker bemächtigt, nöthigt nunmehr auch unsere Zeichner, sich mit den Dichterwerken zu beschäftigen; auch für diesen Weihnachtsmarkt rücken wieder die Prachtausgaben in allen Formaten und mit Proben jeder Art von Reproduktion geziert heran. Im Allgemeinen aber können wir den Illustratoren den — schon öfter ausgesprochenen — Vorwurf auch diesmal nicht ersparen, daß sie ihre Aufgaben gar zu leicht nehmen. Die G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin z. B., welche es sich vorzüglich angelegen sein läßt, die Klassiker mit Bilderschmuck in wohlfeilen Ausgaben zu verbreiten, thut alles, was an ihr ist, sie bemüht sich sichtlich, die besten unter denjenigen Malern, welche überhaupt für den Holzschnitt zeichnen, für sich zu gewinnen. Allein — das führt uns auf ein Thema, welches unlängst in einem Wiener Blatte wenigstens im Vorübergehen besprochen wurde. Im Namen des Kunstgewerbes wurde dort über den deutschen Aberglauben angeführt, daß der Maler von seiner Höhe herabsteige, seiner Würde etwas vergebe, falls er für den Holzschnitt oder die Lithographie zeichne oder für die Bedürfnisse der Kunstindustrie arbeite, anstatt in Oel zu malen — selbst wenn sein Talent ihn mehr auf eine jener Beschäftigungen hinweise. Nun ist es unleugbar, daß die meisten unserer neuen Illustratoren das Zeichnen nur unter dem Gesichtspunkte des Nebenverdienstes betrachten. Wenn wir uns erinnern, wie ein Ludwig Richter vor beiläufig dreißig Jahren die deutschen Volksbücher illustrirte, mit welcher Gewissenhaftigkeit gegenüber dem Vorwurfe, mit welcher Sorgfalt in der Zeichnung, während

Digitized by Google

er wußte, daß der damals noch ſo unbeholfene Holzſchnitt ihm hundert Feinheiten verwiſchen werde — und damit die Oberflächlichkeit vergleichen, mit welcher gegenwärtig Goethe und Schiller verarbeitet werden, ſo wird uns weh um's Herz. Erkennen denn die Maler von heute gar nicht die Ehre, welche ihnen dadurch erwieſen wird, daß ihre Namen neben ſolchen erſcheinen dürfen, fühlen ſie nicht die Verpflichtung, welche ihnen damit auferlegt wird? Kann ſie der Gedanke nicht reizen, den Geſtalten einer Dichtung typiſchen Ausdruck zu geben für Tauſende und aber Tauſende von Leſern?

Doch wir gerathen in's Predigen, während wir doch nur den Auftrag haben, unter den Neuigkeiten für den Weihnachtstiſch Umſchau zu halten. Das Buch, welches unmittelbar die vorſtehenden Betrachtungen anregte, iſt eine neue Ausgabe von den „Räubern“ mit Zeichnungen von A. v. Werner, welche den Illuſtrator von Scheffel's Juniperus kaum ahnen laſſen. Eine Stufe höher ſtehen allerdings Paul Thumann's Zeichnungen zu „Wahrheit und Dichtung“. Aus dem Reichthum von bedeutenden oder anmuthigen Bildern, welche dieſes Buch dem Leſer vor die Seele zaubert, hat der Künſtler manches von der letzteren Art recht glücklich herausgegriffen. Ueberhaupt iſt dieſe Ausgabe ganz darnach angethan, ſich in Familien einzubürgern. Die Verlagshandlung (Grote in Berlin) hat den guten Gedanken gehabt, den ſehr ſauber gedruckten Text nicht nur mit Darſtellung einzelner Scenen, ſondern auch mit Bildniſſen zu ſchmücken, wie Goethe's Eltern und Schweſter, Merck, Lavater u. A. Auffallenderweiſe fehlt Charlotte Buff — oder iſt die vielleicht für den Werther aufgeſpart? Der Initial dieſes Aufſatzes und das Bildchen zu Goethe's Erzählung von ſeinen erſten Uebungen im Schlittſchuhlaufen an einem Orte, „wo ein ſo alter Anfänger mit einiger Schicklichkeit ſolche anſtellen konnte“, ſind dieſer Publikation entnommen.

Aus Göthe's „Wahrheit und Dichtung“, illuſtrirt von Thumann.

Und wieder um einen Grad höher ſtehen B. Vautier's Zeichnungen zu der neuen Ausgabe von „Hermann und Dorothea“ aus dem Vieweg'ſchen Verlage, aber doch nicht ſo hoch, wie wir es wünſchen möchten und von einem Künſtler dieſes Ranges glaubten erwarten zu dürfen. Vielleicht würden wir anders urtheilen, falls wir die Originalzeichnungen vor uns hätten, welchen der Holzſchneider hier und da offenbar ziemlich übel mitgeſpielt hat. Thatſache iſt aber, daß Vautier einzelne Genreſcenen und Stimmungsbilder am beſten gelangen, zu welchen das Gedicht nur die allgemeine Anregung gab, während die beſtimmten Situationen nur theilweis der Vorſtellung, welche wir denſelben entgegenbringen, genügen. So gibt uns der Künſtler zur Einleitung ein köſtliches Bild des „einſamen“ ſonnigen Marktes, den alles verlaſſen hat, um „im heißen Staube des Mittags den traurigen Zug der armen Vertrieb'nen zu ſehen“, nur der Wirth zum goldnen Löwen nicht und deſſen kluge verſtändige Hausfrau, die im Schatten des Hauſes behaglich plaudern. Vorzüglich ſind auch die Gruppen aus dem „traurigen Zuge“ und die vom Pfarrer und Apotheker belauſchte Scene. Die hier abgedruckte Illuſtration giebt eine Scene, die der Erzählung in der Erzählung (2. Geſang, Hermann) angehört und in ſofern grade nicht glücklich gewählt iſt, wenn ſie auch dem Künſtler eine vortreffliche Gelegenheit bot, ſeine humoriſtiſche Ader ſpringen zu laſſen.

Der Altmeiſter, deſſen wir oben gedachten, iſt auch heuer nicht ausgeblieben. Seine jüngſte Gabe nennt ſich „Geſammeltes, fünfzehn Bilder für's Haus von Ludwig Richter“ (Dresden, H. Richter). Wohl begegnen uns in dieſen Bildern aus Haus und Hof, Feld und Wald faſt nur bekannte Geſichter und Geſtalten, — aber wer würde müde ſie zu ſehen, dieſe drallen muntern oder anmuthigen ſchämigen Mädchen, die kecken oder altklugen Kinder, die ehrbaren Möpſe und vorwitzigen Spitze? Die Waldſäume und Berghalden, die er mit ſo wenigen Mitteln ſo charakteriſtiſch und ſtimmungsvoll hinzaubert und mit einer Empfindung für das, was der Holzſchnitt ausdrücken ſoll und kann, wie kein Zweiter? Das hier wiedergegebene Blatt aus dem „Geſammelten“ zeigt uns wieder den Eichendorff unter den deutſchen Malern in ſeiner liebenswürdigſten Erſcheinung mit ſeinem poetiſchen Naturſinne und ſeiner ſchlichten wahren Frömmigkeit. Wie ſchnell im Vergleich mit ihm erſchöpfen ſich ſeine Schüler und Nachahmer, wie raſch gerathen ſie in das handwerksmäßige Produciren! „Geſammeltes“ wird, wo man es ſieht, ſich Freunde und einen Platz neben den zahlreichen Publikationen Richter's „für's Haus“ erwerben.

Ihren Namen haben ſich auf verſchiedenen Kunſtausſtellungen bereits gemacht die reizenden Kompoſitionen A. v. Ramberg's zu „Hermann und Dorothea“. Nach jenen Kartons ſind nun — ebenfalls bei Grote —

Digitized by Google

Photographien erſchienen, und wir haben unſererſeits nichts weiter zu thun, als von dieſer Publikation Notiz zu nehmen; ſie empfiehlt ſich ſelbſt.

Die Lithographie als Begleiterin der Dichtung hat ſich ziemlich zahlreich und zum Theil auch recht würdig eingeſtellt. Mit Vorliebe gedenken wir hier vor allem des „Deutſchen Künſtler-Albums“ (Düſſeldorf, Breidenbach u. Comp.), welches eine Reihe anziehender Kompoſitionen von Knaus, Vautier, Süß, Arnold u. A. in ganz vorzüglichen Steinzeichnungen von Süsnapp wiedergibt. Auf dieſer Stufe hat die Lithographie allerdings die Albertotypie nicht zu fürchten, welche übrigens doch wohl dem Illuſtrationsweſen zum Theil eine ganz neue Wendung geben dürfte. Gelingt es, die dem Verfahren noch anhaftenden Unvollkommenheiten zu beſeitigen, ſo kann der ſchaffende des reproducirenden Künſtlers in manchen Fällen entrathen. Keinen Vergleich mit dieſem Album beſteht „Deutſche Kunſt in Bild und Lied“ (Leipzig, Bach). Die hübſchen Blätter von Wieſchenbrink, Eſchke und Seelos verſchwinden unter der Menge ſehr gewöhnlicher Bilder in mangelhafter lithographiſcher Wiedergabe.

Aus „Hermann und Dorothea“. Illuſtrirt von Vautier.

Zu dieſer Gattung von „Albums“ gehört auch „Deutſche Minne in Bild und Lied“ (Frankfurt, Sauerländer). Der Zeichner, welcher ſo beſcheiden ſeinem Werke Vortritt vor den Dichtungen anwies, die ihm den Stoff gaben und von keinen Geringeren als Uhland und Heine herrühren, iſt Eugen Klimſch, der ſich als Nachtreter der etwas obſolet gewordenen Düſſeldorfer Romantik präſentirt, aber

Digitized by Google

von den Häuptern derſelben mit ſeinen verzeichneten ſchwärmeriſchen Jünglingen nicht viel Lob einheimſen dürfte. Die Zeichnungen ſind in Farbendruck bei Breidenbach u. Comp. ausgeführt.

ſung des Odyſſeus“ und „Mutterliebe“. Dieſe Blätter tragen noch die verwiſchten Spuren von Widmungen aus den Jahren 1849 und 1852, waren alſo von Haus aus nicht für die Veröffentlichung beſtimmt;

Aus „Richter, Geſammeltes“.

Mit Kaulbach's Namen ſind wieder verſchiedene Photographien erſchienen: „Das Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzi (3 Blätter), „Hermes fordert von Kalypſo die Entlaſ-

wer die Verantwortung dafür trägt, daß die unbedeutenden Skizzen der wohlthätigen Vergeſſenheit entriſſen wurden, wiſſen wir nicht; ein Freund des Künſtlers kann unmöglich auf die Idee gerathen ſein, durch das „Ammen-

glück", wie es passender heißen würde, die umgekleidete Adelheid von Walldorf und die dürftigen Reminiscenzen aus Reineke Fuchs noch ausdrücklich mit dem Finger auf Kaulbach's Vorliebe für einen engbegrenzten Kreis von Typen hinzuweisen.

Von künstlerisch ausgestatteten Neuigkeiten des Auslandes liegt bis jetzt noch wenig vor. Freunde des unermüdlichen Doré müssen wir aber schon heute auf eins seiner Werke aufmerksam machen, falls ihnen dasselbe ebenso wie uns bisher entgangen sein sollte. Wir meinen die in Stahl gestochenen Illustrationen zu Tennyson. Diese glatten blitzblanken Stiche eignen sich nun ganz vorzüglich für Doré's Art zu zeichnen, die Menschen sehen aus, als ob sie aus Goldbronze gegossen und frisch polirt wären, und wem seine Manier auch in dieser Form der Darstellung nicht zuwider wird, der muß eine gesunde Konstitution haben.

B. B.

Die Domsakristei zu Köln.

Mit den Neuerungen und Verbesserungen am Kölner Dom hat man bis jetzt wenig Glück gehabt. Wo immer der verstorbene Geheimerath Zwirner und dessen Nachfolger Baurath Voigtel den Versuch gemacht haben, ihren großen Vorgängern aus den 13., 14. und 15. Jahrhundert das Pensum zu corrigiren, sind diese Versuche von den gewiegtesten Kennern der gothischen Architektur als arge Versündigungen an dem großartigen Werke mittelalterlicher Baukunst verurtheilt worden. So oft man sich es beigehen ließ, am Dom etwas Neues schaffen zu wollen, war man nicht so glücklich, mit dem Neuen auch zugleich etwas Besseres als das am Dom Gegebene hervorzubringen. Sprechende Proben solcher verunglückten Versuche finden wir an der nördlichen Dom-Terrasse und an der Domsakristei.

Erstere hat für die Detailbildung ihre Vorbilder nicht in der Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts, sondern in der des 16. gesucht, d. h. nicht in der Blüthezeit gothischer Architektur, sondern in einer Periode, wo die gothische Architektur bereits zu Grabe gegangen war. Die Domsakristei ist ein neues Bauwerk, welches auf den Ruinen der alten Sakristei und Schatzkammer errichtet worden. Diese beiden Bautheile waren gleichzeitig mit dem hohen Chor nach einem Plane, wahrscheinlich nach demjenigen des ersten Dombaumeisters gebaut; der Baumeister hatte es verstanden, Sakristei und Schatzkammer unter einem Dache zu vereinigen und dennoch diese einzelnen Theile des Gebäudes nach ihrer besonderen Bestimmung zu charakterisiren. Statt das Aeußere dieses Baues, namentlich die obere Galerie und die Fialen zu restauriren, das Dach durch saubere Schieferdeckung oder besser durch Bleibedachung, durch schön geformte Dachfenster, durch bleierne Dachkantblumen und durch einen bleiernen Firstkamm würdig und stilgerecht auszubilden, hat Herr Voigtel es vorgezogen, die Schatzkammer, das dritte Kompartiment des ganzen Gebäudes gänzlich niederzulegen, die Sakristei völlig umzubauen und einen Neubau aufzuführen, der in seinen Details wie in seiner Totalität zu den herrlichen Bauformen des Domes im schreiendsten Widerspruche steht.

Wenn es nicht thunlich war, das Raumbedürfniß des Domkapitels zu befriedigen, ohne bauliche Aenderungen an der alten Sakristei vorzunehmen, so geboten doch Rücksichten auf das für die einzelnen Chorkapellen erforderliche Licht, sich mit diesen Aenderungen so einzurichten, daß nicht einzelnen Fenstern das Licht großentheils genommen werde. Es ließen sich die unabweislichen Bedürfnisse befriedigen, ohne daß gerade das dritte Kompartiment an der Nordseite abgebrochen und nach Osten hin ein anderer Anbau aufgeführt wurde. Wenn man sich aber entschließen zu müssen glaubte, den fraglichen Neubau vorzunehmen und die daran stoßenden Kapellenfenster theilweise zuzubauen, so war es doch jedenfalls geboten, dem ganzen Bau in seiner äußeren Erscheinung den Charakter zu wahren, den er seit fast sechshundert Jahren gezeigt. Dieser Bau sollte und wollte nicht mehr zu sein prätendiren, als was er wirklich war, und der Baumeister hatte es verstanden, den Unterschied zwischen der Sakristei und dem eigentlichen Gotteshause auch äußerlich zum Ausdruck zu bringen. Beim jetzigen Neubau hat dieser Unterschied keine Berücksichtigung gefunden, die jetzige Domsakristei hat ganz das Ansehen, als sei sie eine an den Dom angebaute, zur Abhaltung des Gottesdienstes bestimmte Kapelle. Man könnte diese Unzuträglichkeit noch allenfalls hingehen lassen, wenn die Architektur dieses Baues im Stande wäre, für den gerügten Mangel Ersatz zu bieten. Der alte Bau hatte im richtigen Verständniß seines Zweckes, sowie der Formen des Domes, die Motive der Domarchitektur mit Weglassung der für seinen Charakter nicht passenden Ornamente und reichen Verzierungen angewandt und verwerthet. Beim Neubau ist man von den Motiven und Formen des Domes vielfach abgegangen und hat sich solche Vorbilder gesucht, die am allerwenigsten für die Domsakristei passen. Ganz abweichend von der Domarchitektur, sind die neuen Fenster dreitheilig angelegt und die Motive zu deren Bekrönungen findet man in Kreuzgängen hiesiger Stadt, aber nicht am Dome wieder. Die Fenster selbst entwickeln sich nicht organisch aus den Mauern, sondern scheinen nur als Mittel zur Belebung der großen einförmigen Mauerflächen zu dienen. Die Verdachungen der Fenster stehen außer aller Verbindung mit den Pfeilern, und die Profile derselben sind nicht die der kirchlichen, sondern der Profan-Architektur. Das Dachgesims, welches am ganzen Dom nicht nur um die

Digitized by Google

Umfaſſungen, ſondern auch um die Pfeiler geführt iſt, und ebenſo bei der alten Sakriſtei ganz herum ging, findet ſich bei unſerm Neubau nur im obern Theile rund geführt, in der untern Hälfte dagegen iſt es durch die Pfeiler unterbrochen. In den aus den Strebepfeilern entwickelten Fialen und der zwiſchen denſelben als Bekrönung auf den Umfaſſungsmauern angebrachten Galerie haben die letzteren einen Abſchluß bekommen, der dem ganzen Bau nicht zu ſonderlicher Zier gereicht. Die Galerie erſcheint als eine zweckloſe Dekoration, und zudem ſteht ſie wegen ihrer Höhe in ſchreiendem Mißverhältniß zu den Galerien der Domkirche ſelbſt. Die Fialen ſtehen wie verlorene Poſten auf den einzelnen Pfeilern und Ecken und nirgend zeigt ſich eine organiſche Entwickelung derſelben aus den Bautheilen, von denen ſie getragen werden. Vergebens ſucht man an dem neuen Bauwerke eine Erinnerung an die alten, ſo ſchön durchdachten und ſich ſo harmoniſch an die Architektur des Doms anſchließenden Formen der zerſtörten Sakriſtei, überall findet man neue, aber wenig glücklich erſonnene Motive und Formen. Zu alle dem kommt noch, daß bei der Wahl des Materials keine Rückſicht auf Farbenton, Struktur und Dauerhaftigkeit genommen worden, ſondern daß man ein ſchlechtes Geſtein gewählt hat, welches wohl als Füllmaterial zu verwerthen iſt, keineswegs aber zur Errichtung eines monumentalen Baues in Anwendung kommen darf. Das Domkapitel, welches einen Theil dieſes Neubaues zum Aufbewahrungsort für die koſtbare Dombibliothek benutzen will, wird im Intereſſe der ihm anvertrauten literariſchen Schätze wohl daran thun, das bezügliche Lokal vorher von einem Sachverſtändigen ſorgfältig unterſuchen zu laſſen; es möchte ſonſt zu ſpät beklagen müſſen, daß die unerſetzlichen Pergamentcodices durch die Feuchtigkeit der Manern erheblichen Schaden gelitten hätten.

Köln. E.

Korreſpondenz.

Dresden, Anfang November.

c. In den letzten Monaten fand hier die alljährlich von der k. Akademie der bildenden Künſte veranſtaltete Ausſtellung ſtatt. Der Katalog zählte, mit Einſchluß der Schülerarbeiten der Akademie, 925 Werke auf. Doch ſah man dieſe Werke nie beiſammen, denn einerſeits gingen dieſelben erſt im Verlaufe der Ausſtellung ein, andererſeits wurden die beſten Bilder, welche der Kunſtverein angekauft hatte, derſelben ſchon einige Wochen vor ihrem Schluſſe wieder entzogen, um als Lockvögel in der Provinz für den genannten Verein Propaganda zu machen. Es mag dieſe Neuerung den Intereſſen des Kunſtvereins dienen, dem Totaleindruck der Ausſtellung kommt ſie nicht zu gute.

Die Hiſtorienmalerei bot nur ein hervorragendes und bemerkenswerthes Werk in einem großen Oelgemälde von Schnorr v. Carolsfeld. Sicherte ſchon der Name des Meiſters dem Werke die allgemeinſte Theilnahme, ſo wurde dieſelbe durch die treffliche Behandlung des bedeutungsvollen Gegenſtandes noch erhöht. Das Gemälde zeigte „Luther in Worms vor Kaiſer und Reich“. König Maximilian II. von Baiern beſtellte es im Jahre 1860 mit ausdrücklicher Bezeichnung des Gegenſtandes, für das Maximilianeum zu München. Der Umſtand, daß nach dem Tode des Königs der Bau des Maximilianeums ins Stocken gerieth, verzögerte auch die Ausführung des Bildes; mit der Wiederaufnahme des Münchener Projekts iſt jedoch auch letzteres von Schnorr mit der ihm eigenen geiſtigen Regſamkeit und genialen Leichtigkeit des Schaffens in kürzeſter Zeit vollendet worden. Anſelm Feuerbach hatte man in beſſern Leiſtungen kennen gelernt, als das Bild „Orpheus und Eurydice“ war, mit welchem er auf der diesjährigen Ausſtellung erſchien. Die Farbe war zu grau und ſtumpf und die Geſichtszüge der beiden Geſtalten hatten etwas Porträthaftes, was den Beſchauer beſonders in dem Orpheus ſtörte, in dem man einen edlern, antikern Typus, einen geiſtigern Ausdruck der Phyſiognomie ſuchte. Unter den übrigen größeren Figurenbildern, die ihre Gegenſtände der Dichtung oder allgemein wiederkehrenden Lebensbezügen entnommen hatten, ſind noch die Arbeiten von C. Schick und P. Thumann hervorzuheben. Einige recht anſprechende kleine Genrebilder hatten P. Koerle und J. Nörr geliefert; im Uebrigen war die Genremalerei hauptſächlich nur durch einheimiſche Künſtler, wie C. Franz, F. Wendler, C. Wagner u. ſ. w. vertreten. Gute Porträts fanden wir von J. Scholtz, A. Gliemann, Th. Große, M. Müller, Hoffmann und L. Pohle. War die Hiſtorien- und Genremalerei der Zahl nach ſchwach vertreten, ſo hatte ſich dagegen die Landſchaftsmalerei um ſo zahlreicher eingefunden; auch trat der lokale Charakter der Ausſtellung auf dieſem Gebiete noch am meiſten zurück, indem unter ihren Vertretern viele auswärtige und zum Theil namhafte Künſtler ſich befanden. Wir nennen von Münchenern: E. Schleich, A. Lier, J. G. Steffan, D. Langko; von Düſſeldorfern: A. Weber, J. Willroider, A. Kappis, W. Klein, G. Pulian, W. Bode und K. Ludwig, in deſſen „See aus dem Böhmerwalde“ eine poetiſche Stimmung klar und kräftig zum Ausdruck gelangte. Eine verwandte ernſte Stimmung klang aus einer größeren Landſchaft von A. Hörter, die in ihrer ſchönen Auffaſſung und Behandlung an Leſſing erinnerte, aus deſſen Schule der Künſtler hervorgegangen zu ſein ſcheint. Aus Weimar hatten Graf Harrach und Hummel Bilder eingeſendet, aus Berlin H. Eſchke und O. Goldmann. Von ſächſiſchen Künſtlern ſind Fr. Preller, E. Leonhardi, J. A. Herrenburg und H. Gärtner zu nennen. Letzterer war ſo ziemlich der ein-

Digitized by Google

zige Vertreter jener von den Pouſſins begründeten ſtiliſtiſchen Richtung, welche man als die hiſtoriſche oder heroiſche Landſchaft zu bezeichnen pflegt. Zu den beſſern Landſchaften gehörten noch die Bilder von Mohn, Thomas und Venus, die in der ſorgſamen Durchführung anſprechender Motive die Richter'ſche Schule verriethen. Auch einige treffliche Thierſtücke waren vorhanden, ſo zunächſt von Fr. Voltz, dann von E. Adam, L. Hartmann und S. Dahl, deſſen „Affengeſellſchaft", in ihrer individualiſirenden Charakteriſtik, von großem künſtleriſchen Reiz war. Ebenſo bekundete Frau Henriette Ronner in Brüſſel in ein paar Arbeiten nicht nur ein ernſtes Naturſtudium, ſondern auch in der breiten, kräftigen Behandlungsweiſe ein männliches Talent. Unter den Architekturſtücken möge der Arbeiten Choulant's gedacht ſein, die nach dem Vorbilde eines Canaletto Venedig zu ſchildern ſuchen. Endlich ſind noch einige gute Aquarellen von W. Rau und beſonders von E. Oehme zu erwähnen. Die meiſterliche Behandlungsweiſe, der freie, ſaftige Vortrag und die klare Wirkung ſeiner Arbeiten reihen Oehme den beſten deutſchen Aquarellmalern an.

Reich war die Ausſtellung an Handzeichnungen, namentlich auch an intereſſanten älteren Arbeiten, welche ſich in hieſigem Privatbeſitz befinden. Schnorr, Preller, Heinrich Heß, Schwind, Genelli waren darunter vertreten. Von jüngeren Künſtlern erfreuten die Kompoſitionen von Th. Groſſe und J. Benck wie die liebenswürdigen Illuſtrationen von O. Pletſch.

Einen recht erfreulichen Eindruck machten die Leiſtungen der Plaſtik; die trefflichen Werke bekundeten von Neuem das rege Leben und tüchtige Streben, das auf dieſem Kunſtgebiete in Dresden herrſcht. Waren doch dazu die ausgeſtellten Arbeiten nur ein kleiner Theil der im Laufe des letzten Jahres aus hieſigen Ateliers hervorgegangenen Werke. Durch größere Arbeiten von Hähnel und Schilling, ferner von Kietz, Dorer, Hentze, Hultzſch u. ſ. w. hätte ſich die Zahl noch bedeutend vermehren und der Eindruck um ein gut Theil erhöhen laſſen, wenn ſich dieſe Arbeiten leider nicht aus räumlichen Gründen der Ausſtellung entzogen hätten. Doch, wie ſchon geſagt, auch ſo fand ſich Feſſelndes. Ich nenne zunächſt eine reizende Kinderbüſte von Schilling, die neben einer naiven, friſchen Auffaſſung die zarteſte Durchbildung zeigte. Anerkennenswerthe Reſultate auch erzielte des genannten Künſtlers Lehrthätigkeit in einigen Arbeiten ſeiner Schüler. Obenan unter dieſen Arbeiten ſteht das Modell zu einem für den Hagenmarkt in Braunſchweig beſtimmten Brunnenſtandbilde Heinrich des Löwen von A. Breymann; ferner iſt eine Johannesſtatue von G. Kuntz, wie eine recht anmuthige, gut durchgeführte Gruppe von Dietz: „Venus und Amor" hervorzuheben. Eine talentvolle Arbeit, die Friſche, Leben und naive Schönheit zeigte, war auch eine Faungruppe von H. Möller und ebenſo hatte unter den übrigen Skulpturen eine größere Arbeit von H. Hultzſch manches Verdienſtliche. Schließlich möge noch bemerkt ſein, daß zahlreiche Ankäufe gemacht worden ſind. Der Umſatz dürfte ſich viel höher beziffern als gelegentlich der vorjährigen Ausſtellung, von der 80 Kunſtwerke zu dem Geſammtpreiſe von 10,058 Thlr. verkauft wurden.

Dresden, Mitte November.

† Sie haben mehrmals in warmen Worten der Theilnahme Ausdruck gegeben, welche in der Kunſtwelt der Verluſt des hieſigen Hoftheaters gefunden hat, und zugleich den Wunſch daran geknüpft, daß das Haus auf derſelben Stelle, in möglichſt derſelben Weiſe und von demſelben genialen Architekten, von Semper, wieder aufgebaut werde. Dieſer Wunſch wird hier vielfach getheilt und die Hoffnung auf ſeine Erfüllung iſt inſofern noch nicht aufgegeben, als noch kein definitiver Beſchluß in der Angelegenheit gefaßt worden iſt. Müſſen doch zuvörderſt die Ständekammern die nöthigen Geldmittel zum Bau bewilligen. Eine Nichtbewilligung, für welche allerdings agitirt wird, iſt, bei dem Patriotismus und der bekannten Kunſtliebe, wie überhaupt bei der Geiſteskultur Sachſens, wohl kaum zu fürchten. Was von der, behufs des Theaterbaues, niedergeſetzten Kommiſſion bis jetzt gethan worden iſt, dürfte ſich auf die Formulirung von Vorſchlägen beſchränken, welche den Ständen zu unterbreiten ſind. In der erwähnten Kommiſſion befinden ſich von Künſtlern: Schnorr v. Carolsfeld, der Bildhauer Hähnel, der Landbaumeiſter Hähnel und Nicolai. Ueber jene Vorſchläge iſt wenig bekannt. Doch hat es den Anſchein, als wollte man darin gegen den alten Platz ſich erklären der Gefahr wegen, welche durch die Nähe des Theaters dem Muſeum droht; ein Umſtand, der allerdings auch, nach den gemachten Erfahrungen, wohl erwogen ſein will. Während des Theaterbrandes war in den Räumen des Muſeums, obgleich der Wind von letzterem abſtand, eine Hitze von über 30 Grad. Wäre die Flamme nach dem Muſeum zu getrieben worden, ſo hätten, wenn daſſelbe auch gerettet wurde, doch die Bilder ſicher durch die Gluth ſchwer gelitten. Die Fenſter des Muſeums beſitzen zwar Drahtgardinen, aber die Maſchen ſind viel zu weit gewebt, als daß ſie wie an der Davy'ſchen Sicherheitslampe einen Schutz hätten gewähren können. Man will jetzt eiſerne Fenſterladen anbringen; aber auch ſie würden die Gluth nicht ganz abhalten. Wollte man freilich, wie es heißt, das Theater in die Promenaden, nach dem Teiche zu, zwiſchen dem Zwingerwall und der Stallſtraße ſchieben, ſo würde dadurch nicht nur die Gefahr für das Muſeum und den ganzen Zwingerbau nicht vermindert, ſondern zugleich auch eine der ſchönſten Promenaden Deutſchlands

Digitized by Google

zerſtört; ebenſo würde auf dieſem Platze das Theater der Baugruppe, in deren Wirkung es bisher ſo ſchön mit eingriff, ganz entzogen werden. Ferner ſtimmt die Kommiſſion für eine Konkurrenz. Es ſoll eine engere Konkurrenz ausgeſchrieben werden, zu der Semper, in erſter Linie, ſodann Ferſtel in Wien, Leins in Stuttgart, Nicolai in Dresden, Tietz in Berlin u. A. aufgefordert werden ſollen. Zugleich will man eine allgemeine Konkurrenz mit Prämien ausſchreiben. Auch hierbei dürften die übeln Erfahrungen, die man mit dem Konkurrenzweſen in neuerer Zeit gemacht hat, wohl noch in Erwägung zu ziehen ſein. Was die Theaterruine betrifft, ſo trägt man dieſelbe vorläufig nur inſoweit ab, als Gefahr durch Einſtürzen der Mauern droht, deren Bindemittel ſtellenweiſe durch das Feuer vollſtändig zerſtört iſt. Die Gründungen natürlich, wie Haupttheile der Umfaſſungen ſind erhalten und könnten für einen Neubau wieder benutzt werden, wodurch ein bedeutendes Erſparniß erwüchſe. Der Einwurf, daß das alte Theater zu klein geweſen ſei, iſt nicht ſtichhaltig; an ebenſoviel Tagen war es zu groß. Zudem wird ja Dresden über kurz oder lang ein zweites Theater erhalten. Bei Alledem jedoch ſind, wie geſagt, die Gefahren, welche dem Muſeum aus der Nähe des Theaters erſtehen, nicht zu unterſchätzen. Dies, ſo viel man erfahren kann, der gegenwärtige Stand der Angelegenheit.

Danzig, Ende Oktober 1869.

R. B. Die maleriſch ſchönſte Stadt Deutſchlands, welche auf jeden Fremden wegen ihrer höchſt intereſſanten Eigenthümlichkeiten einen unauslöſchlichen Eindruck macht, liegt, ſo zu ſagen „am Ende der Welt", wird verhältnißmäßig nur ſelten von Fremden beſucht, iſt daher im Allgemeinen wenig bekannt. Und auch die Danziger nehmen an dem großen Weltverkehr, nicht den Antheil, welchen ſie, in anderer Lage, nehmen würden. Kunſtwerke bedeutender Meiſter ſehen wir nur ſehr ſelten. Das Intereſſe dafür iſt daher auch nicht groß. Um ſo mehr iſt es anzuerkennen, daß der Genremaler Striowski, neben dem Direktor der Kunſtſchule J. C. Schultz, der bedeutendſte Künſtler Danzigs, ſeiner Vaterſtadt treu bleibt und eifrigſt bemüht iſt, die Eigenthümlichkeiten derſelben künſtleriſch darzuſtellen. Wenn er bisher meiſt Fliſſen und polniſche Juden gemalt, ſo hat er ſich jetzt vorzugsweiſe der Kulturgeſchichte Danzig's zugewendet. Er liebt es, das Leben und Treiben der reichen, ſtolzen Patrizier der damals freien Stadt zur Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts darzuſtellen. Dieſe Motive geben ihm zugleich die erwünſchte Gelegenheit, als Hintergründe, die in hohem Grade maleriſche Architektur Danzig's, die hohen Giebel, die Straßen mit ihren Beiſchlägen und Bäumen, die reichen Portale und großartigen Hausflure der Privathäuſer, die Interieurs der Kirchen ꝛc. darzuſtellen. Auf allen ſeinen Kompoſitionen, deren er mit ſeltenem Erfindungstalent immer wieder neue ſchafft, ruht der Hauch der Poeſie, welche den Beſchauer anzieht und feſſelt. Beſonders glücklich iſt Striowski auch im Komponiren ſtimmungsvoller Landſchaften, welche dann ſtets in innigſter Harmonie ſtehen mit den dargeſtellten Gegenſtänden. — Der beſcheidene, liebenswürdige Künſtler hat jetzt in ſeinem, in paſſendſter Weiſe mit ſchönen alten Möbeln, venetianiſchen Gläſern ꝛc. ausgeſtatteten Atelier, eine große Anzahl von Gemälden der bezeichneten Art auf der Staffelei, arbeitet abwechſelnd, je nach ſeiner Stimmung, an dem einen oder dem andern. Ein Beſuch ſeines Ateliers iſt ſehr genußreich. Gewiß anerkennenswerth iſt auch ſein Beſtreben, die modernen, meiſt ſehr unkünſtleriſchen Goldrahmen der Gemälde durch ſchön profilirte oder geſchnitzte Rahmen aus Holz in ſeiner Naturfarbe, nach Art der Bilderrahmen des 16. und 17. Jahrhunderts, zu erſetzen.

Hieſige Zeitungen bringen die verbürgte Nachricht, daß nun endlich auch unſere Stadt Danzig mit einem Muſeum für bildende Kunſt beſchenkt werden ſoll. Seit vielen Jahren ſind die Elemente dazu ſchon vorhanden. Der Kaufmann Jacob Kabrun hat ſchon vor mehr als fünfzig Jahren ſeine anſehnliche Gemäldegalerie nebſt ſeiner recht bedeutenden Kupferſtichſammlung der Stadt geſchenkt. Beide Sammlungen ſind jetzt im Gebäude der Handels-Akademie aufgeſtellt. Eine Anzahl ſchöner Gemälde, als Stiftung des Kunſtvereins, findet ſich im Rathhauſe. Der Bildhauer Rudolf Freitag hat, unter fortwährendem Kampf mit widrigen Umſtänden, ſeit 25 Jahren Alterthümer aller Art, darunter ſehr Werthvolles, aber auch viel „altes Gerumpel" geſammelt und in den ſchönen Räumen des ehemaligen Franziskanerkloſters, um deſſen Erhaltung Freitag ſich große Verdienſte erworben hat, nothdürftig aufgeſtellt. Manches findet ſich auch in der Kunſtſchule. Jetzt hat der um ſeine Vaterſtadt hochverdiente Kaufmann C. G. Kloſe, welcher u. A. auch 12,000 Thlr. zur Anfertigung einer, jetzt in der Vollendung begriffenen, architektoniſchen Bekrönung des alten gothiſchen Altarſchreins auf dem Hochaltar der Marienkirche geſchenkt hat, noch 60,000 Thlr. zum Ausbau eines Theils der Gebäude des Franziskanerkloſters und zum Ankauf von Kunſtgegenſtänden vermacht. Die Pläne zur Herſtellung der Muſeumsräume werden gegenwärtig durch den Stadtbaurath Licht ausgearbeitet. Es liegt nahe, alle oben genannten Einzelſammlungen nun in dem neuen „Städtiſchen Muſeum", das dann alſo Gemälde, Kupferſtiche, Bücher, Gypsabgüſſe nach Antiken ꝛc., kunſtgewerbliche Gegenſtände, wie Möbel, Gläſer, Gefäße ꝛc., welche für Anfertigung neuer Gegenſtände der Art als Muſter dienen können, und vaterländiſche Alterthümer enthalten wird, zu vereinigen. Wenn dieſes „Muſeum" erſt organiſirt ſein wird, dürften bald viele einzelne Gegenſtände und manche größere

Digitized by Google

Sammlungen, deren in Danzig noch mehre vorhanden sind, demselben sich anschließen. Es wird dann Danzig hinter Königsberg, welches eine große, schöne Gemäldegalerie und eine der Gesellschaft „Prussia“ gehörende reiche Sammlung von Alterthümern hat, und hinter Thorn, mit seiner vom Copernicusverein zusammengebrachten interessanten Sammlung, nicht ferner zurückstehen.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Die Skulpturen-Galerie des Louvre** hat durch den Adjunkten dieses Museums, Hrn. Dr. W. Fröhner soeben einen neuen wissenschaftlichen Katalog erhalten, betitelt: „Notice de la sculpture antique du musée impérial du Louvre“, premier volume. Ein zweiter Band, welcher das Werk zum Abschlusse bringen wird, befindet sich im Druck. Damit ist eine seit dem Tode des Grafen Clarac oft schmerzlich empfundene Lücke endlich ausgefüllt und einem der dringenden Bedürfnisse, um dessen Befriedigung die Pariser Presse namentlich in der letzten Zeit die Direktion der kaiserlichen Museen heftig angegangen hat, in trefflichster Weise abgeholfen.

Die deutschen Malerradirer des 19. Jahrhunderts von Andr. Andresen. Von diesem mit ebenso großem Fleiß wie gründlicher Sachkenntniß verfaßten Werke ist so eben (bei Rud. Weigel, Leipzig) die zweite Hälfte des dritten Bandes erschienen, welche über nachstehende Meister handelt: Clem. von Zimmermann; C. Oesterley: Ant. Altmann; Seb. Habenschaden; Eug. Heß; Aug. Geist; Gerh. v. Reutern; G. Busse; C. Haller von Hallerstein; Aug. Graf von Seinsheim.

Von Oscar Pletsch ist eine zweite Sammlung farbiger Bilder in Lithographie von Heinrich Stelzner (8 Blatt) bei J. F. Schreiber in Eßlingen erschienen. Der liebenswürdige Schilderer der deutschen Kinderwelt hat, wie uns scheinen will, unter der Hand des nachbildenden Künstlers Manches von dem ursprünglichen Reiz seiner Conceptionen verloren. Das bunte Kolorit mag vielleicht für Kinder etwas Anziehendes haben, für jedes andere Auge ist es nicht eben erfreulich, ja beeinträchtigt gradezu die Zeichnung, die in einfachem Holzschnitt jedenfalls eine bessere Wirkung haben würde.

Weber's illustrirter Kalender für 1870 zeichnet sich durch geschmackvolle typographische Ausstattung aus und verdient seiner zahlreichen gut ausgeführten Holzschnitte wegen auch in diesen Blättern ein Wort der Anerkennung. In der der bildenden Kunst gewidmeten Abtheilung ist eine kurze gutgeschriebene Uebersicht über die wichtigsten Erscheinungen des Kunstlebens im verflossenen Jahre geboten, illustrirt durch eine Abbildung des neuen Opernhauses in Wien, eines der Wandgemälde von Eduard Engerth daselbst (nach dem in der „Zeitschrift“ publicirten Stich von Joh. Klaus), zweier Künstlerporträts (Ed. Hildebrandt und Genelli) und durch einen trefflichen Holzschnitt „der geprellte Fuchs“, nach einem Oelgemälde von Dahl.

G. F. Waagen's „Kunstwerke und Künstler in England und Paris“ werden seit Kurzem von der Nicolai'schen Buchhandlung, in deren Verlage sie erschienen sind, zu einem sehr ermäßigten Preise abgegeben: die drei Bände kosten jetzt zusammen nur noch 2 Thlr. 20 Sgr., und die beiden Bände über England sowie der über Paris werden auch getrennt verkauft. Es ist allgemein bekannt, welcher Schatz von Studien und nicht veraltendem Forschungsmaterial in diesem Werke aufgehäuft ist. Dazu sind die in Briefform abgefaßten Berichte von einer Frische und Unmittelbarkeit, wie kaum ein anderes Werk des trefflichen Forschers, und besonders anziehend, auch für den Laien, werden sie durch die vielfältig eingestreuten Schilderungen aus dem Leben der besten Gesellschaft, des Landes und seiner Sitten. So ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß Manchem durch die erleichterte Zugänglichkeit des Buches eine Freude bereitet wird, und wir glauben, daß es nur dieses Hinweises bedürfen wird, um Viele zu veranlassen, sich in den Besitz des Werkes zu setzen. B. M.

* **Von Lemcke's Populärer Aesthetik** ist soeben die dritte Auflage erschienen. Schon bei der zweiten hatte der Verfasser hie und da die feilende Hand angelegt. Die dritte ist in wichtigen Theilen völlig umgearbeitet und außer den Textzusätzen auch mit einer Anzahl hübscher Illustrationen bereichert worden. So empfiehlt sich das geistvoll geschriebene Buch von Neuem dem kunstverwandten Leserkreise.

* **Schnaase's Geschichte der bildenden Künste** ist mit der eben erschienenen zweiten Abtheilung des dritten Bandes in der neuen Auflage bis an den Beginn des eigentlichen Mittelalters gelangt. Auch in der ebenfalls unter Mithülfe des Dr. R. Rahn bearbeiteten zweiten Abtheilung dieses Bandes sind zahlreiche und in einigen Abschnitten ganz neue Textirungen zu verzeichnen. Der dritte Band wuchs dadurch auf nicht weniger als 688 Seiten kompressen Druckes an. Er enthält aber auch eine Darstellung der altchristlichen, byzantinischen, muhamedanischen und karolingischen Kunst, welche in ebenso übersichtlicher wie eindringlicher Weise alle auf diesem Gebiete errungenen neuen Resultate der Forschung zusammenfaßt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Der Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe** beging am Abend des 20. November in den mit Blumen und Laubgewinden geschmückten Sälen des „Malkasten“ das Fest seines 25jährigen Bestehens. Außer dem Regierungspräsidenten v. Kühlwetter, dem Landrath Graf v. Spee und dem Oberbürgermeister Hammers waren die um Entstehen und Entwicklung des Vereins hochverdienten Maler Friedrich Baudri und Hermann Becker, beide jetzt in Köln lebend, als Ehrengäste erschienen. Eines der ältesten Mitglieder, Genremaler und Lithograph Dirks eröffnete die Feier mit einer längeren Rede, in welcher er über die Gründung des Vereins im Jahre 1844 berichtete, die, aus dem Bedürfniß einer allseitigen Vereinigung nach dem Zerfallen des Schadow'schen Kreises hervorgegangen, auf Baudri's Anregung erfolgt sei. Die Betheiligung der Künstlerschaft sei gleich eine so zahlreiche gewesen, daß der erste Jahresbericht bereits 168 Mitglieder aufweise, von denen sich noch 96 unter den 257 Vereinsgenossen des letztverflossenen Jahres befinden. Ein bedeutender Aufschwung habe dann durch die von Hermann Becker 1851 eingerichtete Kommission zur Beschickung auswärtiger Kunstausstellungen stattgefunden, welche die Versendung und den Verkauf der Bilder vermittelt und fortwährend eine segensreiche Wirksamkeit ausübt. Mit dem Wunsche, daß die zur Vermehrung des Vereinsvermögens um 30,000 Thlr. beabsichtigte Bilderverloosung schöne Früchte tragen möge, schloß der Redner seinen Vortrag, indem er noch mit Dank und Anerkennung zweier Schenkungen gedachte, die der Verein erhalten durch die Stiftung eines Kapitals von 2000 Thaler für augenkranke Künstler von Sanitätsrath Dr. Mooren und durch Zahlung eines monatlichen Zuschusses von 20 Thaler auf Lebenszeit von Direktor Eduard Bendemann. Hierauf begann das Abendessen, bei welchem zahlreiche ernste und humoristische Trinksprüche ausgebracht wurden. Nach demselben ward auf der Malkastenbühne ein dramatischer Scherz aufgeführt, der durch seine gelungene Darstellung und vielfache treffende Anspielungen große Heiterkeit erregte.

B. **Die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf** wurde abermals um ein treffliches Werk bereichert durch das große Oelgemälde von Theodor Mintrop: „Maria mit dem Jesuskind und Johannes“, welches sie vom Kunstvereine für die Rheinlande und Westfalen zum Geschenk erhielt. Das Bild ist bereits im Jahre 1852 entstanden und gehört in Stil, Farbe und Behandlung zu den besten Arbeiten des talentvollen Künstlers.

* **Der Verein Berliner Künstler** geht schon seit längerer Zeit mit dem Plan um, sich nach dem Vorbild anderer Orte ein Künstlerhaus und permanentes Ausstellungslokal zu schaffen. Da nun die bisherigen Versuche, wenigstens Grund und Boden dazu von Regierung oder Stadt zu erhalten, sämmtlich fehlgeschlagen sind, hat der Verein vorläufig ein geräumiges schönes Lokal in der Kommandantenstraße gemiethet. Dasselbe umfaßt außer einem großen Ausstellungssaal mit Oberlicht die nöthigen Gesellschafts- und Geschäftslokalitäten, in denen der Verein fortan tagen wird. Die Kosten werden theils durch die Mitglieder, theils durch Erhebung von Eintrittsgeld, Verkaufsprovisionen u. s. w. getragen. Bei den Ausstellungen soll mit sorgfältigster Auswahl vorgegangen werden. Näheres in dem zu gewärtigenden Ausstellungsprogramm. Vorsitzender der Ausstellungs-Kommission ist der Maler Louis Spangenberg, Schiffbauerdamm 36.

*

Digitized by Google

Konkurrenzen.

* **Der Bau des neuen Wiener Rathhauses** wurde vom Gemeinderathe dem Spruche der Jury gemäß dem Oberbaurathe Prof. Fr. Schmidt übertragen. Ueber die Platzfrage wird immer noch debattirt, doch verlautet, daß sowohl Stadtbauamt und Magistrat als auch der zum Bau berufene Architekt darüber einig sind, das Rathhaus dürfe nur an dem ursprünglich dafür ausersehenen Platze am Parkring erbaut werden. Wir wollen hoffen, daß diese auch von uns neulich vertretene Ueberzeugung bald zur thatsächlichen Wahrheit werde.

B. **Düsseldorf.** Die Entscheidung des Ausschusses des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in der Crefelder Konkurrenz-Angelegenheit ist nunmehr in Uebereinstimmung mit den Stadtverordneten Crefelds ganz so erfolgt, wie wir erwarteten, indem Peter Jansen mit der Ausschmückung des Rathhaussaales beauftragt wurde und zwar in der Weise, daß, ebenfalls unserer Ansicht entsprechend, die allegorischen Figuren in Wegfall kommen und dafür die früheren Skizzen, die mit den Hauptbildern mehr in Zusammenhang stehen, zur Ausführung gelangen. Die Entwürfe werden Eigenthum des Kunstvereins und Jansen erhält für die ihm aufgetragenen Gemälde die Summe von 6000 Thalern. Von dreiundzwanzig Stimmen haben sechszehn zu seinen Gunsten entschieden, die übrigen sieben fielen auf den ersten Berliner Entwurf, als dessen Urheber sich Kißling ergab, dem nunmehr, wiederum in völliger Uebereinstimmung mit unserer jüngst ausgesprochenen Meinung, die Prämie von 200 Thalern mit achtzehn gegen fünf Stimmen, die für die Skizzen von M. v. Beckerath sprechen, zuerkannt wurde. Der andere Berliner Künstler, welcher mitkonkurrirte, heißt Schröder. Peter Jansen ist 23 Jahre alt und hat sich unter Leitung Eduard Bendemann's ausgebildet. Sein erstes großes Bild, „die Verleugnung Petri", welches auf der internationalen Ausstellung in München war, hat bereits die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt, und wenn wir auch über die Wahl des Gegenstandes seiner jetzigen Konkurrenzskizzen für einen Rathhaussaal manche Bedenken äußerten, so freuen wir uns doch über die Entscheidung des Kunstvereins, weil dadurch ein beachtenswerthes Talent Gelegenheit erhält, sich in vollem Umfange zu entfalten.

Druckfehler.

Nr. 3 der Chronik, S. 23 Sp. 1 Z. 31: Ist das tragische oder gewöhnliche Ironie. statt: „Tragische" und „Gewöhnliche".

Inserate.

[27] Im Commissions-Verlage von J. & W. Boisserée in Cöln ist erschienen:

PHOTOGRAPHIE

des

weltberühmten Cölner Dombildes:

Die Anbetung der heiligen Drei Könige.

nebst den Flügelbildern mit der heil. Ursula und dem heil. Gereon.

Das Bild des Meisters *Stephan Lochner*, welches unbestritten die höchste Stufe der deutschen Malerei des Mittelalters einnimmt und als eine Perle der Kunst aller Zeiten von allen Kennern anerkannt ist, existirt ausser dem Massau'schen Stich nur in *mangelhaften Nachbildungen*. Es gereicht uns daher zur grossen Freude, allen Freunden und Bewunderern dieser Zierde des Cölner Domes eine Copie dieses Kunstwerkes bieten zu können, welche die *Lieblichkeit und Innigkeit des Originals mit grösster Treue wiedergiebt und alle bisherigen Nachbildungen übertrifft.*

Wir sind überzeugt, dass von allen Kennern und Verehrern der christlichen Kunst diese Copie *des Dombildes* mit Freude begrüsst werden wird.

Einstweilen haben wir das Bild in 2 Grössen anfertigen lassen.

I. Bildgrösse 4½ Zoll rhein. oder 12 Centim. hoch. 9 Zoll oder 24 Centim. breit. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

II. Bildgrösse 8 Zoll rhein. oder 21 Centim. hoch. 17 Zoll oder 45 Centim. breit. Preis 4 Thlr.

[28] Als schönstes Weihnachtsgeschenk wird empfohlen:

Die Jahresblüthen

von

Allwine Schrödter.

13 Folio-Blätter in Farbendruck in höchst eleganter Leinwandmappe.

Preis Thlr. 11. 10 Sgr. oder fl. 20 rhein.

Verlag von A. Bielefeld's Hofbuchhandlung in Karlsruhe.

Gediegene Werke, zu Festgeschenken geeignet:

Lübke's Grundriss der Kunstgeschichte.

Mit 403 Holzschnitt-Illustrationen. geh. Thlr. 3. 10 sgr. oder fl. 5. 24 kr., eleg. geb. Thlr. 3. 25 sgr. oder fl. 6. 18 kr.

Denkmäler der Kunst. Volksausgabe.

Ueber 1000 Abbildungen auf 79 Stahlstichtafeln mit erläuterndem Text; ungeb. Thlr. 10. 12 Sgr. oder fl. 17. 12 kr., eleg. geb. Thlr. 11. 12 Sgr. oder fl. 18. 48 kr.

Jedes dieser beiden Werke, noch mehr aber beide zusammen, bieten eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung auf kunstgeschichtlichem, kulturhistorischem und geschichtlichem Gebiet, deren Verständniss durch die Masse der Abbildungen auch dem Nichtgelehrten erleichtert wird.

[29] **Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart.**

Landschaftstudien

von Paul Weber

I. Suite in Fol. Blatt 1—12 à 5 Sgr.
II. „ „ 4° „ 1—4 à 2½ „
III. „ „ 4° „ 1—4 à 2½ „

erhalten von Kennern den Vorzug vor **Calame** und **Hubert** wegen ihrer Gediegenheit und Naturtreue.

Erschienen bei **C. Koehler's** Verlag in **Darmstadt.** [30]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Architektonische Motive

für den Ausbau und die Dekoration von Gebäuden aller Art nach beendetem Rohbau.

Mit besonderer Berücksichtigung der

Renaissance.

Unter Mitwirkung von Prof. **W. Lübke**

herausgegeben von

Ernst Lottermoser

und

Karl Weissbach,

Architekten in Dresden.

I. Band. 1—4. Heft.

Subscriptionspreis: pro Heft 25 Sgr. [31]

Digitized by Google

Passende Festgeschenke aus dem Verlage von Hermann Costenoble in Jena.

Die Alpen,

in

Natur- und Lebensbildern

dargestellt

von

H. A. Berlepsch.

Mit 22 Illustrationen und einem Titelbilde in Tondruck

nach

Originalzeichnungen von Emil Rittmeyer.

Vierte, sehr vermehrte und verbesserte Auflage.

32 bis 33 Bogen Lexikon-Octav. Pracht-Ausgabe auf feinstem Velinpapier. Vollständig in 9 Lieferungen mit 3 bis 4 Bogen Text und 2 bis 3 Illustrationen in Tondruck broch. à Lieferung 10 Sgr. oder complett in 1 starkem Bande 3 Thlr. Eleg. geb. 3 Thlr. 22½ Sgr.

Circa alle 3 Wochen erscheint eine Lieferung.

Die erste Lieferung ist bereits erschienen und in allen Buchhandlungen vorräthig.

Hayes, Dr. **J. J.**, Das offene Polar-Meer. Eine Entdeckungsreise nach dem Nordpol. Aus dem Englischen von J. E. A. Martin, Custos der Universitäts-Bibliothek zu Jena. Nebst 3 Karten und 6 Illustrationen in Holzschnitt. (Bibliothek geogr. Reisen **I. Bd.**) Lex.-8. Eleg. broch. 1⅔ Thlr.

Külb, Ph. H., Fernand Mendez Pinto's abenteuerliche Reise durch China, die Tartarei, Siam, Pegu und andere Länder des östlichen Asiens. (Bibliothek geogr. Reisen **II. Bd.**) Lex.-8. Eleg. broch. 1⅔ Thlr.

Baker, Samuel White, Der Albert N'yanza, das große Becken des Nil und die Erforschung der Nilquellen. Deutsch von J. E. A. Martin. Nebst 33 Illustrationen in Holzschnitt und 1 Karte. **Zweite Auflage. Wohlfeile Volksausgabe.** (Bibliothek geogr. Reisen **III. Bd.**) Lex.-8. Eleg. broch. 1⅔ Thlr.

Bickmore, Albert, S., Reisen im ostindischen Archipel. **Autorisirte vollständige Ausgabe für Deutschland.** Aus dem Englischen von J. E. A. Martin. (Bibliothek geographischer Reisen und Entdeckungen älterer und neuerer Zeit **IV. Bd.**) Nebst 36 Illustrationen in Holzschnitt und 2 Karten in Farbendruck. Lex.-8. Eleg. broch. 2 Thlr. 20 Sgr.

A. Torell und **A. E. Nordenskjöld**, Die Schwedischen Expeditionen nach Spitzbergen und Bären-Eiland in den Jahren 1861, 1864 und 1866. **Vollständige Ausgabe für Deutschland.** Aus dem Schwedischen von L. Passarge. Nebst 8 großen Ansichten in Tondruck, 28 Illustrationen in Holzschnitt und einer Karte von Spitzbergen in Farbendruck. (Bibliothek geogr. Reisen **V. Bd.**) Lex.-8. Eleg. broch. Preis 2 Thlr.

Dixon, W. Hepworth, Neu-Amerika. Rechtmäßige, vom Verfasser autorisirte deutsche Ausgabe. Nach der **siebenten Original-Auflage** aus dem Englischen von Richard Oberländer. Mit Illustrationen nach Original-Photographien. Lex.-8. Eleg. broch. 2⅔ Thlr.

Heuglin, M. Th. von, Reise nach Abessinien, den Gala-Ländern, Ost-Sudan und Chartum in den Jahren 1861 und 1862. Mit 10 Illustrationen in Farbendruck und Holzschnitt, ausgeführt von J. M. Bernatz, nebst Originalkarte. Gr.-Lex.-8. Eleg. Ausstattung. 5 Thlr.

Livingstone, David und Charles, Neue Missionsreisen in Süd-Afrika, unternommen im Auftrage der englischen Regierung. Forschungen am Zambesi und seinen Nebenflüssen, nebst Entdeckung der Seen Shirwa und Nyassa in den Jahren 1858 bis 1864. Autorisirte, vollständige, allein berechtigte Ausgabe für Deutschland. Aus dem Englischen von J. E. A. Martin. Nebst 1 Karte und 40 Illustrationen in Holzschnitt. Zwei starke Bände. gr. 8. broch. 5¾ Thlr.

Martins, Charles, Von Spitzbergen zur Sahara. Stationen eines Naturforschers in Spitzbergen, Lappland, Schottland, der Schweiz, Frankreich, Italien, dem Orient, Aegypten und Algerien. Autorisirte und unter Mitwirkung des Verfassers übertragene Ausgabe für Deutschland. Mit Vorwort von Carl Vogt. Aus dem Französischen von A. Bartels. 2 Bde. Lex.-8. broch. 3⅔ Thlr.

Schlagintweit-Sakünlünski, Hermann von, Reisen in Indien und Hochasien. Eine Darstellung der Landschaft, der Cultur und Sitten der Bewohner in Verbindung mit klimatischen und geologischen Verhältnissen. Basirt auf die Resultate der wissenschaftlichen Mission von Hermann, Adolph und Robert von Schlagintweit, ausgeführt in den Jahren 1854—1858. **Erster Band: Indien**, mit 2 Karten, 7 landschaftlichen Ansichten und 2 Gruppenbildern von Eingebornen in Tondruck. gr. Lex.-8. Eleganteste Ausstattung. Broch. 4 Thlr. 24 Sgr. [32]

Empfehlenswerthe Festgeschenke

aus dem

Verlag von

Ebner & Seubert

in Stuttgart.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Denkmäler der Kunst, zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Neue Ausgabe in Zwei Bänden. Bearbeitet von Dr. W. Lübke und Joseph Caspar. Carton fl. 64. oder Thlr. 38. 12 Sgr. Eleg. geb fl. 70. 54 kr. oder Thlr. 42. 18 Sgr.

Auszüge daraus:

Denkmäler der Architektur. 57 Tafeln mit Text. In eleganter Carton-Schachtel fl. 24. oder Thlr. 14. 12 Sgr.

Denkmäler der Sculptur. 36 Tafeln mit Text. In eleganter Carton-Schachtel fl. 16. oder Thlr. 9. 16 Sgr.

Denkmäler der Malerei. 63 Tafeln mit Text. In eleganter Carton-Schachtel fl. 28. oder Thlr. 16. 20 Sgr.

— **Volksausgabe, auf Grund der zweiten Ausgabe des grösseren Werkes,** bearbeitet von Prof. Dr. W. Lübke. fl. 12. od. Thlr. 7. 6 Sgr. Eleg. geb. fl. 14. 30 kr. oder Thlr. 8. 18. Sgr.

Hiezu erschien ein Supplement unter dem Titel:

Kunst der Neuzeit. 23 Tafeln in Stahlstich nebst Text. In Carton fl. 6. oder Thlr. 3. 18 Sgr. Beide Werke zusammen in eleg. Leinwandband fl. 18. 48 kr. oder 11 Thlr. 12 Sgr.

Burckhardt, J., **Geschichte der Renaissance in Italien.** Mit Illustrationen. gr. 8°. 1868. Preis broch. fl. 4. 24 kr. oder Thlr. 2. 20 Sgr. Eleg. geb. fl. 5. oder Thlr. 3.

Kugler, Franz, **Handbuch der Kunstgeschichte.** Vierte Auflage, bearbeitet von W. Lübke. Mit 478 Illustrationen und dem Portrait Kugler's. Zwei Bände. Preis broch. fl. 12. oder Thlr. 7. 10 Sgr. Eleg. geb fl 13. 48 kr. oder Thlr. 8. 12 Sgr.

Lübke, Prof. Dr. W., **Grundriss der Kunstgeschichte.** Dritte durchgesehene Auflage. Mit circa 400 Holzschnitten. fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3. 10 Sgr. Eleg. geb. fl. 6. oder Thlr. 3. 20½ Sgr.

Lübke, Prof. Dr. W., **Geschichte der Renaissance in Frankreich.** Mit 94 Holzschnitt-Illustrationen. fl. 6. oder Thlr. 3. 20 Sgr.

Nohl, Max, **Architekton. Tagebuch einer italienischen Reise.** Herausgegeben von W. Lübke. Mit 157 Illustrationen nach Originalzeichnungen. 8°. 1866. Eleg. geb. fl. 2. 48 kr. oder Thlr. 1. 22 Sgr.

Roquette, Otto, **Geschichte der deutschen Literatur, von den ältesten Denkmälern bis auf die neueste Zeit.** Zwei Bände. Preis broch. fl. 6 oder Thlr. 3. 18 Sgr. Eleg. geb. fl. 6. 54 kr. oder Thlr. 4. 4 Sgr.

Waagen, G. F., **Handbuch der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen.** Mit Illustrationen. 1862. Preis broch. fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3. 6 Sgr. Eleg. geb. fl. 6. 12 kr. oder Thlr. 3. 21 Sgr. [33]

Digitized by Google

Fr. Overbeck's Werke

nehmen gerade in diesem Augenblick das Interesse aller Künstler und Kunstfreunde besonderer Weise in Anspruch und erlaube ich mir deshalb auf diejenigen derselben hinzuweisen, welche in meinem Verlage in **gediegenen Reproductionen** erschienen sind:

Vierzig Darstellungen aus den Evangelien

in Kupferstich ausgeführt durch die besten Stecher der hiesigen Academie. — Mit Text in vier Sprachen. — In Mappe Preis 20 Thlr.

In äusserst reichem Einbande mit Goldschnitt

in Leinwand . . . . . 25 Thlr. in Leder . . . . 27 Thlr. 15 Sgr.

Unter den zahlreichen Schöpfungen Overbeck's ist dieses Prachtwerk anerkannt die hervorragendste. Ich halte das schöne Werk besonders für die bevorstehende Festzeit als ein ebenso gediegenes wie werthvolles Festgeschenk bestens empfohlen.

	Thlr.	Sgr.
Madonna mit dem schlafenden Jesuskinde	—	—
	5	—
Die Berufung der Apostel	3	—
Salvator mundi	1	10
Jesus unter den Lehrern im Tempel	1	15
Das Mannalesen	1	15
Die zwölf Apostel, 12 Blätter in Umschlag	4	—
Die vier Evangelisten, 2 Blätter	2	20
Jesus als Knabe, vom Künstler selbst mit Versen begleitet	—	6

	Thlr.	Sgr.
Ruth und Boas	—	22½
Das tugendsame Weib	—	15
Elias	—	15
Elisaeus	—	15
Die Flucht nach Egypten	—	15

Original-Radirungen.

St. Philippus	—	15
Ein betender Mönch	—	15

Als die **einzigen von Overbeck's Hand existirenden Original-Radirungen** dürfen diese beiden Blättchen ein specielles Interesse beanspruchen.

Neu erschienen sind seit Kurzem ferner bei mir die beiden Prachtblätter:

Meister Stephan's
Anbetung der Weisen,

bekannt unter dem Namen des

Cölner Dombildes.

(15″ h., 32″ b.) Gest. von F. P. Massau. Auf weiss. Pap. 10 Thlr., chines. Pap. 15 Thlr.

Dieser Stich ist die einzige würdige Reproduction dieses berühmten Bildes, das unbestritten einzig in seiner Art da steht.

Prof. Deger's
Christus der Weltheiland mit Maria und Johannes dem Täufer.

(aus der Apostinariskirche zu Remagen). (20½″ h., 31″ b.) Gest. von F. P. Massau. Auf weiss. Pap. 12 Thlr., chines. Pap. 18 Thlr.

Wirklich grossartig sind diese Degerschen Gestalten, deren Wiedergabe durch den Stich vortrefflich gelungen.

Mein eben erschienener neuer **Verlags-Catalog** wird auf Franco-Briefe gratis versandt.

Aufträge nehmen alle Buch- und Kunsthandlungen wie auch die unterzeichnete Verlagshandlung entgegen.

Düsseldorf. **A. W. Schulgen.** [34]

---

[35] Im Verlage von **Franz Hanfstängl** in München ist erschienen:

Münchener Künstler-Album.

Nach den Original-Gemälden photographirt und herausgegeben von

Franz Hanfstängl.

III. Sammlung 1869.

12 Blatt Folio in eleganter Mappe. — Preis 8 Thlr. = 14 fl.
Einzelne Blätter 1 Thlr. = 1 fl. 45 kr.

Inhalt des Albums:

Hartmann, L., Rast auf dem Felde.
Herpfer, C., Der Antrag.
Canton, G., Osteria an der Via Flaminia bei Rom.
Voltz, Fr., Heerde am See, } Pendants.
—— Heimkehrende Heerde, }
Seitz, Ant., Wirthshausscene.
Zimmermann, R. S., Drachauer Bauernhochzeit.
Brandt, J., Polnischer Jahrmarkt.
Schneider, H., Die letzten Stunden der Herzogin von Burgund.
Lossow, Fr., Ein junger Hund verfolgt junge Enten.
Rhomberg, H., Der bestürmte Vater.
Bürkel, H., Scheibenschiessen im Bayrischen Oberlande.

Heft 3 der Zeitschrift nebst Nr. 5 der Kunstchronik wird Freitag den 17. December ausgegeben.

---

[36] In Carl Merhoff's Verlag in München ist erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Ueber den

Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland

und

Protest gegen das von Pettenkofer'sche Regenerations-Verfahren

von

Carl Förster.

Herzogl. S. M. Rath in München.

gr. 8. br. Preis 42 kr. südd. Währ. oder 12 Sgr.

---

[37] Ein ganz neues Exemplar von **Genelli** **Aus dem Leben eines Wüstlings**, cart. 25 Thlr.
— **Aus dem Leben eines Künstlers**, cart. 25 Thlr.
ist für den halben Ladenpreis zu beziehen.
Gef. Bestellungen erbitte direct per Post.
Buchhändler **Bremer** in Stralsund.

---

[38] In unterzeichnetem Verlage erschien soeben:

Hermann und Dorothea

in vier Bildern dargestellt

von **Arthur Freiherrn von Ramberg.**

Photographirt nach im Besitze der Verlagshandlung befindlichen Original-Oelgemälden von Franz Hanfstängl.

Bildgrösse: 57 zu 40 Centimeter.
36 Thlr. Das einzelne Blatt 9 Thlr.

No. 1. Die beiden Alten unter'm Thorweg.
No. 2. Der Zug der Auswanderer.
No. 3. Hermann u. Dorothea am Brunnen.
No. 4. Heimkehr beim Anzug des Gewitters.

Goethe's Werke.

Erste illustrirte Ausgabe mit Einleitungen von G. Wendt. In 20 Bänden 8°, broch. 5 Thlr. 25 Sgr. In 10 Leinwandbände elegant gebunden 8 Thlr. 15 Sgr.

Shakespeare-Galerie

von Carl und Ferd. Piloty, Gabr. Max, Paul Thumann u. A.

Photographirt nach im Besitze der Verlagshandlung befindlichen Original-Cartons von Franz Hanfstängl. 15 Blatt. Bildgrösse 54 zu 44 Centimeter. In 5 Lieferungen à 3 Blatt à Lieferung 21 Thlr. Das einzelne Blatt 8 Thlr.

Lief. II. enthaltend: **Heinrich IV.** von Ferd. Piloty. **Hamlet** von Ferd. Piloty. **Cymbeline** von A. Liezen-Mayer. **Lief. III. Die lustigen Weiber von Windsor** von J. Lossow. **Viel Lärmen um nichts** von Ad. Schmitz. **Was ihr wollt** von Ed. Grützner.

Früher erschien: **Lief. I.** enthaltend: **Romeo und Julia** von Ferd. Piloty. **Kaufmann von Venedig** von Ad. Schmitz. **Wintermärchen** von Gabr. Max.

G. Grote'sche Verlagshandlung
in Berlin.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu drei Beilagen: 1. Weihnachtskatalog von E. A. Seemann. 2. Verzeichniß liter. und artist. Festgeschenke aus dem Verlage von Alphons Dürr. 3. Literarische Festgeschenke aus Ferd. Dümmler's Verlag.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Nr. 5.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

17. Dezember.

1869.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

An die Kunstvereins-Vorstände

richten wir wiederholt die Bitte, uns bezüglich der Ausstellungen des Jahres 1870 die nöthigen Notizen für unsern Ausstellungs-Kalender recht bald zukommen zu lassen.

Die Redaktion.

Inhalt: Vom Christmarkt II. III. — Die Versteigerung der Landauer'schen Sammlung in Stuttgart. — Zur internationalen Münchener Kunstausstellung. — Korrespondenz (Karlsruhe). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Berichtigungen. — Inserate.

Vom Christmarkt.

II.

Das gute Alte wird unter dem Neuen, welches nur ausnahmweise gut ist, stets seinen Platz mit Ehren behaupten. Das zeigt der heurige Weihnachtsmarkt an mehr als einem Beispiele. Es liegt eigentlich so nahe und ich begreife nicht warum ein Verleger wie Grote, der seine liebe Noth hat, Illustratoren für seine Klassikerausgaben zu finden, nicht auf den Einfall gekommen ist, auf Chodowiecki zurückzugreifen und die alten im großen Publikum längst vergessenen Taschenbuchblätter zu der dazumal allerneusten poetischen Literatur einfach zu reproduciren. Daß der Gedanke nicht so uneben sei, zeigt die Ausgabe von Lessing's Minna von Barnhelm, die freilich von Niemandem anders ausgeht als von Wilhelm Engelmann, dem gründlichsten Kenner und Biographen des handfertigen und erfindungsreichen Peintre-graveur, der in seiner Art auch ein Klassiker ist und bleiben wird. Die Nachstiche der kleinen Medaillonbilder sind fein und geistreich von Adolf Neumann ausgeführt; außerdem schmückt die Ausgabe ein Bildniß Lessing's, nach Joh. Heinr. Tischbein vortrefflich radirt von Heinr. Bürkner.

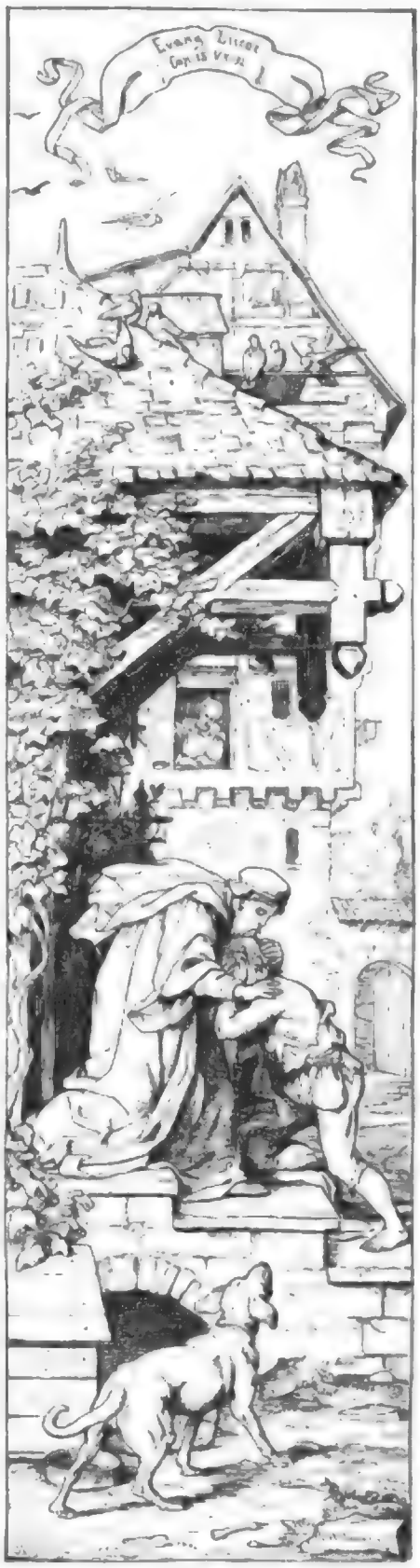
Da ich wieder auf Klassiker-Illustrationen gekommen bin, will ich noch nachholen, daß die Grote'sche Ausgabe von Göthe's Werken nunmehr in zwanzig Bänden vollständig vorliegt. Möge es der Verlagshandlung gelingen, nach und nach bei neuen Auflagen, zu denen sich bei der Billigkeit des Preises und der guten Ausstattung gewiß bald Gelegenheit findet, die bedenklichsten Illustrationen auszumerzen und durch bessere zu ersetzen.

Außer den letzten Bänden der Grote'schen Göthe-Ausgabe (Clavigo, illustr. von Grot-Johann, Götz von F. Rothbart, Reineke Fuchs von Paul Meyerheim ꝛc.) sind noch einige andere Holzschnittpublikationen nachzuholen. Den Pletschfreunden sei vor Allem das Pletsch-Album empfohlen, welches uns den beliebten Meister auch außerhalb seiner Domaine, der deutschen Kinderwelt, vorführt. Wir hätten gern gesehen, wenn die Verlagshandlung (A. Dürr), der wir diese Zusammenstellung von Illustrationen aus verschiedenen Werken verdanken, eine Notiz über die Entstehungszeit der einzelnen Blätter beigefügt hätte. Am frühesten scheinen die biblischen Bilder zu sein, bei denen der Künstler nicht in seinem wahren Elemente ist und nur, wo er die Kinderwelt hereinzieht, auf unbedingten Beifall rechnen kann. Näher lag seinem

Digitized by Google

Weſen die deutſche Volksſage und das deutſche Volkslied, und wenn ihn die heitere Laune auch dann und wann bis hart an die Grenze der Karikatur geführt, die dem harmloſen Schwank nicht entſpricht (Hans im Glücke), ſo verdient doch die Friſche und Lebendigkeit, mit welcher die Perſonen, wie die Vorgänge dargeſtellt ſind, bereitwillige Anerkennung. Schwab's Volksbücher haben an Pletſch einen wirklich volksthümlichen Illuſtrator gefunden, der wie L. Richter mit naivem Sinn treuherzig zu erzählen weiß und leicht ein Dutzend Doré's mit ihrem — leider ſich auch in deutſchen illuſtrirten Blättern breitmachenden — Raffinement und Hautgout aufwiegt. Das Beſte, Rührendſte übrigens, was das Pletſchalbum uns bietet, iſt das erſte Blatt aus dem „Bilderbuch von Dresdener Künſtlern" (Verlag von J. H. Richter), der Waiſenknabe, bei aller Einfachheit eine der glücklichſten Erfindungen des trefflichen Meiſters. — In einer anderen Publikation der Verlagshandlung von A. Dürr begegnet uns der vielbeſchäftigte Paul Thumann wieder mit kleinen, ſinnig erfundenen Randzeichnungen und Initialen zu Scherer's Gedichten, denen der Anfangsbuchſtabe dieſes Artikels entnommen iſt. Ferner iſt aus gleichem Verlage noch das Prachtwerk über Sicilien von G. F. von Hoffweiler mit 36 Originalzeichnungen von Alfred Metzener (in Holzſchnitt ausgeführt von R. Brend'amour) zu erwähnen, deſſen ſpecielle Würdigung einem ſpäteren Artikel der Zeitſchrift vorbehalten bleibt. Vielleicht das Vorzüglichſte was der Holzſchnitt dies Mal darzubieten hat, iſt endlich eine Sammlung von Bibelleſezeichen, nach Zeichnungen von W. Steinhauſen, geſchnitten von A. Gaber und H. Bürkner (Berlin, E. Müller), aus welcher wir eine Probe mittheilen können. Die Kompoſitionen, welche an alt- und neudeutſche Meiſter anklingen, namentlich an Overbeck, ſind glücklich erfunden und mit Geſchick in ſchmale Rahmen gebracht. Die ſtrenge und doch flüſſige Zeichnung, die ſich bei einigen Blättern bis zur maleriſchen Stimmung verſteigt, iſt vortrefflich dem Zweck der xylographiſchen Technik angepaßt, die deßhalb auch ihr Beſtes leiſten konnte.

Wenden wir uns nun zu den Werken des Grabſtichel's und der Radirnadel, ſo iſt die Ausbeute, die der heurige Markt bietet, eine nur geringe, und wieder iſt es das neubelebte Alte, dem die Palme gebührt. Wir meinen die neue, von Hermann Lücke eingeleitete Ausgabe des von S. Amsler nach Overbeck's Zeichnungen geſtochenen Alexanderzugs von Thorwaldſen, mit welcher der kunſtſinnige Verleger (Alphons Dürr) die Reihe der von ihm neuedirten cykliſchen Kompoſitionen (Genelli, Carſtens) um eine glänzende Perle vermehrt hat. Die Blätter, in getontem Druck auf das Sauberſte hergeſtellt, nehmen ſich in dem — irren wir nicht von A. von Zahn entworfenen Karton-Einband — prächtig aus, und wen das große Format nicht ſchreckt, der wird für den Weihnachtstiſch keine Gabe höheren Kunſtwerthes auftreiben als dieſe, bei der Erfinder, Stecher und Zeichner einen Verein von



Bibelleſezeichen von W. Steinhauſen.

Namen geben, wie er ſich glänzender ſelten zuſammenfindet. — Der „nachgeborene Grieche" macht uns den

Digitized by Google

Uebergang zu einem anderen Prachtwerke einigermaßen bedenklich, welches der Aufgabe nach, die der Künſtler ſich geſtellt, ganz erfüllt ſein müßte vom Hauch antiker Schönheit. Es ſind die Radirungen von Otto Förſterling zu den Liebesliedern des Anakreon mit beigegebenem, ebenfalls geſtochenem und zum Theil in die Kompoſition gezogenem Texte, in deutſcher Ueberſetzung. Wir ſind dem Künſtler ſchon vor einigen Jahren begegnet, wo er ein Album mit reizenden Waldlandſchaften auf den Weihnachtstiſch legte. Iſt der Landſchafter der jene ſtimmungsvollen Blätter ſchuf, über Nacht zum Figurenbilde übergegangen? Wir fürchten, daß er Unrecht gethan, denn der Zeichnung des Figürlichen iſt er nicht ganz Herr, und nur wo er direkt ſich an antike Vorbilder anlehnt, gelangt er zu glücklichen Motiven. Doch wir wollen der eingehenden Beſprechung nicht vorgreifen, die auch dieſem wahrhaft glänzend ausgeſtatteten und ſchon durch den noblen Luxus der äußern Erſcheinung beſtechenden Prachtalbum in der Zeitſchrift zugedacht iſt. S.

III.

An Material würde es nicht fehlen für noch mehr als einen Bericht vom literariſchen Weihnachtsmarkte, aber die einzelnen Artikel würden einander ſo ähnlich ſehen, wie — die einzelnen beſprochenen Artikel. Vielleicht hat der Knecht Ruprecht oder Niccolo oder unter welchem Namen er ſonſt noch thätig iſt, die größten Ueberraſchungen für den letzten Augenblick aufgeſpart; was noch in den letzten Tagen aus ſeinem Sack zum Vorſchein gekommen iſt, giebt wenig Stoff zu neuen Bemerkungen. Wäre es uns verſtattet, über das Gebiet hinauszugehen, welches dem belletriſtiſchen in der Literatur entſpricht, dürften wir heranziehen, was als Behelf der Kunſtwiſſenſchaft erſcheint, ſo wäre die Aufgabe eine viel lohnendere. Allein verſagen wollen wir uns nicht, zum Eingange dieſer Nachleſe wenigſtens mit einem Worte einer Publikation zu gedenken, welche ungefähr auf der Grenze ſteht, einem Worte des Dankes, da ſie uns wie eine Oaſe anmuthete, nach langer Wanderung über dürre photographiſche und xylographiſche Haide: wir meinen die mit ſechs Heften jetzt abgeſchloſſene, den Leſern dieſer Zeitſchrift durch Proben wohlbekannte Sammlung vorzüglicher Unger'ſcher Radirungen nach Meiſterwerken der Galerie zu Braunſchweig.

Unter den größeren Illuſtrationswerken begegnen wir dann abermals einer Ausgabe von „Hermann und Dorothea;" dem Bedürfniß ſollte nun wohl genügt ſein! Auf dem Titelblatte werden W. v. Kaulbach u. L. Hofmann von Zeitz als die Illuſtratoren des von Fr. Bruckmann in München mit gewohnter ſolider Eleganz ausgeſtatteten Buches namhaft gemacht; der Letztere lieferte zehn Kartons, welche photographiſch vervielfältigt ſind, der erſtere Vignetten zu den einzelnen Geſängen. Hofmanns Zeichnungen müſſen als ein Fortſchritt betrachtet werden gegen die Blätter, welche er für ein voriges Jahr in demſelben Verlage erſchienenes Album gezeichnet hatte, genügen aber in der Charakteriſtik der beiden Hauptperſonen noch keineswegs unſeren Anforderungen; Dorothea namentlich iſt Bild für Bild eine andere Perſon. Poſſierlich iſt die Darſtellung der von Hermann's Mutter geſchilderten Liebeswerbung auf dem Brandplatze. Was der alte Herr von Goethe wohl ſagen würde, wenn er ſähe, welche Modepuppen aus ſeinen kräftigen lebensfrohen Geſtaltengeworden ſind!

Bruckmann hat auch ein „Lied von der Glocke" gebracht mit Photographien nach C. Jäger in Nürnberg und A. Müller in München. Die Maler haben ſich darauf beſchränkt, die Lebensmomente eines Menſchenpaares aus der Dichtung herauszuſchälen, ein Vorgang, der ja ſeine volle Berechtigung hat, nichtsdeſtoweniger bei Künſtlern auffallen muß, die auf ſolche Weiſe ſich nöthigen, grade die ſo unberechenbar oft dargeſtellten Situationen wieder auszumalen, hingegen an einer reichen Fülle nicht gewöhnlicher Motive, wie ſie grade dieſes Gedicht bietet, vorüberzugehen. Die beiden Herren zeichnen unſtreitig viel korrekter als der alte Moritz Retzſch, aber die Gabe, etwas aus einer Dichtung herauszuleſen und zu geſtalten, die er grade bei dem Liede von der Glocke ſo eminent bewährte, behält er vor ihnen voraus. Einzelne Blätter von Müller ſind ſehr anmuthig. — Die Glocke harrt noch eines Künſtlers voll Phantaſie und lebendiger Auffaſſung, der nicht entre chien et loup ein paar Skizzen hinwürfe ſondern ernſt und hingebend ſich in das Werk vertiefte, der könnte uns ein echtes Familienbuch ſchenken. Wären doch die vielbeweinten Privilegien erloſchen, als Ludwig Richter noch in ſeiner Vollkraft daſtand!

Neben den Deutſchen iſt auch der große Britte wieder einmal bedacht worden, und wie ſchon ſo häufig werden die Engländer dem, was von Deutſchland ihm angethan wurde, gewiß ihre volle Billigung ertheilen. Gegenſtand künſtleriſcher Ausſchmückung iſt diesmal jenes phantaſtiſche Spiel geworden, welches der Dichter ſelbſt einen „Traum", deſſen Perſonen er durch den Mund der regieführenden Elfen „Schatten" nennt; der Maler, Paul Konewka macht nun ein wirkliches Schattenſpiel daraus. Die Originalität der Idee ſtreift allerdings an's Barocke, und was im erſten Moment alle Einwendungen zum Schweigen zu bringen ſcheint, die virtuoſe Behandlung, die graziöſe Zeichnung einzelner Figürchen, das giebt im Gegentheil der Frage, weshalb der Künſtler freiwillig ſich in den Mitteln des Ausdrucks ſo arg beſchränkt habe, nur noch mehr Nachdruck; denn das iſt gewiß, wer dieſe Schattenbilder zeichnen kann, der wäre im Stande, etwas ſehr Gutes auch mit Licht und Schatten zu machen. Selbſtverſtändlich können nie die vollen Scenen des Dramas, ſondern nur einzelne Figuren vorgeführt werden, da ſie, um überhaupt eine Phyſiognomie zu haben, im Profil ſtehen müſſen. Daß dieſer Zwang dem Künſtler dann und wann recht leidig wurde, ſpürt man wohl; der Abwechſelung

Digitized by Google

halber ſtellte er mitunter die Geſtalt en face, ohne etwas Anderes damit zu erreichen, als daß der Beſchauer nicht gleich weiß, ob die Perſon ihm die Vorder- oder die Kehrſeite zuwende. Von den anmuthig bewegten, reizenden Elfenfigürchen mag die Probe einen Begriff geben, welche wir an den Schluß dieſes Berichtes ſtellen. Erwähnen müſſen wir noch, daß dieſe Ausgabe des Sommernachtstraum's mit engliſchem Text, aber auch in der Schlegel'ſchen Bearbeitung bei Fr. Baſſermann in Mannheim erſchienen iſt. — In Jul. Hoffmann's Verlag in Stuttgart hat Konewka in derſelben Silhouettenmanier ein Kinderbuch „Schwarzer Peter" folgen laſſen, in welchem ſich der liebenswürdige Humor, der aus den Sommernachtstraumgeſtalten ſpricht, behaglich in allerlei Situationen des Kinderlebens ergeht. Die zuletztgenannte Verlagsbuchhandlung wendet überhaupt der künſtleriſchen Ausſtattung ihrer Bücher für die Jugend anerkennenswerthe Sorgfalt zu, wie insbeſondere R. Geißler's Radirungen zu einem hübſchen Werkchen „Glückliche Zeiten" beweiſen.

Im letzten Augenblicke erhalten wir noch eine neue Dichtung von Joſeph Scheffel „Bergpſalmen" (Stuttgart, Metzler'ſche Buchhandlung). Die Zeichnungen A. v. Werners in ihrem Verhältniſſe zu dem Inhalt der Gedichte zu beurtheilen, geſtattet uns die Kürze der Zeit nicht mehr. Nur über ein Moment darf man ſozuſagen „unbeſehen" ſprechen: daß dieſe Pſalmen nicht hinter dem Ofen oder auf dem Balcon eines Gaſthauſes „mit Ausſicht auf die Berge" empfangen und geboren ſeien, dafür bürgt der Name des Dichters, und inſofern müſſen wir auch Werner's Zeichnungen als echt und ſomit paſſend bezeichnen. B. B.

Die Verſteigerung der Landauer'ſchen Sammlung in Stuttgart.

Am 15. und 16. November fand im Königsbau zu Stuttgart, durch die Herren Heidtle und Peters, die Auktion der Sammlung des Herrn Oberkriegsrath von Landauer ſtatt. Die Sammlung hatte einen gewiſſen Ruf und ſo war eine recht lebhafte Betheiligung geweckt. Doch das Vorhandene war nur noch ein Reſt deſſen, was ſich früher in denſelben Händen befunden hatte. Das Beſte war meiſt ſchon vorher für andere Privatſammlungen (Großfürſtin Marie, Herr Suermondt u. ſ. w.) abgeſchöpft worden. An Reklame fehlte es nicht und im kurzen Vorwort des Katalogs wurde über den Beſitzer verſichert: „Derſelbe hat durch Benutzung ſeiner reichhaltigen Bibliothek über die Kunſt, durch Beſichtigung von Galerien, und durch fortwährende neue Ankäufe ſolche Kenntniſſe alter Meiſter ſich erworben, daß die Bezeichnung ſeiner Gemälde

Digitized by Google

mit wenigen Ausnahmen von bewährten Kunſtkennern getheilt wird". Der Katalog führte auf: 2 Raphael, 1 Lionardo, 5 Tizian, 3 Correggio, 2 Velazquez, 3 Murillo, 1 Holbein, 3 van Dyck, 4 Rembrandt, 3 Claude, 2 Ruysdael, 1 Hobbema — gegenſeitig einander werth. Die „Raphael" (ein Biſchof, Fragment eines Bildes der ferrareſer Schule, und Chriſtus am Oelberg, Kopie des Gemäldes bei Mr. Fuller Maitland) brachten 150 und 500 fl., der „Lionardo", eine Magdalena aus Mailänder Schule, 500 fl. Auf einen „Tizian" wurde nicht geboten, die übrigen erreichten 260, 330, 110, 42 fl., die drei „Correggio" 196, 43, 90 fl., auf den angeblichen „Holbein" wurde gar nichts geboten, die vier „Rembrandt", deren beſter ein ſehr tüchtiges Rabiner-Bruſtbild, offenbar von B. Fabritius, war, 300, 33, 61, 67 fl., die „Ruysdael" 100 und 80 fl., der Hobbema 110. — Der höchſte Preis, 3750 fl., wurde bezahlt für David und Saul von Rubens (Waagen ſoll das Bild für echt erklärt haben, — es iſt aber jedenfalls unerfreulich). Ein recht guter Domenichino, St. Sebaſtian mit Engel, brachte 1500 fl. Das Erfreulichſte der ganzen Sammlung war das lebensgroße Bildniß der Eliſabeth van Eſſen, getauft Gerard Dou, in Wahrheit aber von C. Janſon van Ceulen (ſchlagend richtige Beſtimmung von O. Mündler), um 1200 fl. von der Großherzoglichen Galerie zu Karlsruhe gekauft. Zu den intereſſanteren Werken zählt ein bezeichnetes Porträt des ſeltenen D. v. d. Plaes, 200 fl.; ein kleines Bild „Uneigennützige Liebe", von Gottlieb Schick, grau in grau, 75 fl. (wenn wir nicht irren für das Leipziger Muſeum erworben), ein Chriſtuskopf von Sebaſtian del Piombo, Wiederholung des Gegeißelten zu S. Pietro in Montorio, 100 fl. (Käufer Hr. O. Mündler); ein demſelben Meiſter zugeſchriebenes männliches Bildniß, 600 fl.; Lodovico Mazzolino, Chriſtus unter den Schriftgelehrten, 150 fl. Da Eins zum Andern kommt, mag das Reſultat wohl etwas über 20,000 fl. betragen haben. Uns liegen Nachrichten über 87 von 129 Bildern vor, deren Ergebniß 17,093 fl. iſt. Eine Anzahl von Gemälden hat der Eigenthümer ſelbſt zurückgekauft, namentlich einige von denen, welche auf den Namen von Meiſtern erſten Ranges gebraucht waren. Dies iſt bei dem Geſammtergebniß und bei den oben genannten einzelnen Preiſen noch in Anſchlag zu bringen. **A. W.**

Zur internationalen Münchener Kunſtausſtellung.

△ Mit der am 30. Novbr. im Künſtlerlokale „zum deutſchen Hauſe" ſtattgehabten Verloſung der vom Komité der internationalen Kunſtausſtellung angekauften Kunſtwerke hat dieſes Komité nach Außen wenigſtens ſeine Thätigkeit abgeſchloſſen.

Man hat allen Grund, auch vom finanziellen Standpunkte mit dem Erfolge der großen Unternehmung zufrieden zu ſein. Während man ſich bei Beginn der Arbeiten mit dem Gedanken vertraut machen zu müſſen glaubte, es könnte die Staatsregierung in die Lage kommen, ein Defizit, wenn auch von nicht erheblichem Betrage, decken zu müſſen, haben ſich die Verhältniſſe weit beſſer geſtaltet, als ſelbſt die Sanguiniker vorauszuſetzen wagten.

Die Ausſtellung ward von nahezu 100,000 Perſonen beſucht, Kataloge wurden etwa 30,000 abgeſetzt und es ergab ſich hierdurch eine Geſammteinnahme von 70,000 Gulden, während andererſeits die Ausgaben nur 50,000 Gulden betrugen, ſo daß ſich ein Aktivreſt von 20,000 Gulden entziffert, der als Grundſtock für die nächſte Ausſtellung reſervirt und verzinslich angelegt wird.

Nicht minder günſtig war der Abſatz der Looſe. Noch am Morgen des Verlooſungstages wurde eine Partie von 300 Stück telegraphiſch verlangt und ſofort expedirt; der Verkauf von 56,000 Stücken ermöglichte den Ankauf von 48 Kunſtwerken. Ueber das Ergebniß der Verlooſung derſelben giebt die nachfolgend abgedruckte Ziehungsliſte Aufſchluß.

Aus einem mir unbekannten Grunde wurden bei den Auszeichnungen, welche während der internationalen Ausſtellung einer Anzahl von Künſtlern zuerkannt wurden, die Architekten ganz außer Acht gelaſſen. Nun hat die Regierung nachträglich dies Unrecht wieder gut gemacht und Herrn Fleury-Flobert in Paris das Ritterkreuz 2. Klaſſe des Verdienſtordens vom h. Michael und den Herren Schmidt und Hanſen in Wien, Hügel in München und Eggert-Burg in Berlin die goldene Medaille verliehen.

Ziehungs-Liſte.

Zug.	Serie.	Nr.	Katalog-Nr. der Gewinnſte.	Namen der Künſtler und Bezeichnung der Kunſtwerke.	Ankaufspreis in Gulden.
1	553	32	905	Oelgemälde von Van der Venne in München. Rumäniſche Schmuggler.	450
2	733	98	635	Oelgemälde von Amerling in Wien. Studienkopf.	500
3	123	95	964	Oelgemälde von Fröhlicher in München. Landſchaft.	180
4	464	34	899	Oelgemälde von Reinhardt in München. Stillleben.	200
5	377	43	1203	Oelgemälde von Patrois in Paris. Doppelter Angriff.	560
6	250	83	345	Fraccaroli in Mailand. Koloſſalbüſte in Marmor.	450
7	701	75	680	Oelgemälde von Volz, L. in München. Todtes Wild von einem Hühnerhund bewacht.	300
8	673	58	270	Oelgemälde von Hörter in Karlsruhe. Landſchaft.	350
9	143	57	62	Barzaghi, Ritter Franc. in Mailand. Der erſte Freund. Marmorſtatue.	1400
10	598	58	1279	Oelgemälde von Morin, Madeleine in Paris. Holzſammlerin.	140
11	564	10	12	Hirt in München. Kind und Hund. Marmorſtatuette.	600
12	39	6	886	Oelgemälde von Stademann in München. Winterlandſchaft.	800
13	626	18	893	Oelgemälde von Klein in München. Ländliche Scene in der römiſchen Campagna.	150

Digitized by Google

Jug.	Serie.	Nr.	Katalog-Nr. der Gewinnste.	Namen der Künstler und Bezeichnung der Kunstwerke.	Ankaufspreis in Gulden.
14	407	97	55	Wagmüller in München. Schmetterlingsfängerin (Bronze).	500
15	14	100	50	Oelgemälde von Heyden, Aug. v. in Berlin. Die alte Chronik.	600
16	569	64	808	Oelgemälde von Kappis in München. Weinlese.	800
17	455	69	995	Oelgemälde von Spitzweg in München. Abend in einer Stadt.	400
18	207	73	301	Oelgemälde von Peters, Anna, in Stuttgart. Stillleben.	150
19	17	16	227	Aquarellgemälde von Heinrich in Stuttgart. Saal im Palast Pitti in Florenz.	400
20	517	36	1373	Oelgemälde von Winter in Paris. Pferdedieb.	466⅔
21	581	18	156	Oelgemälde von Metzener in Düsseldorf. Landschaft.	437½
22	658	10	492	Oelgemälde von Ribarz in Wien. Unter den Buchen.	500
23	228	93	762	Oelgemälde von Willroider in München. Landschaft.	200
24	15	78	442	Porzellangemälde von Hébert. Juliette in Genf. Ein Mönch seine Kutte flickend.	280
25	81	65	73	Carpeaux in Paris. Mädchen mit einer Muschel spielend. (Terracotta.)	250
26	84	78	198	Aquarellgemälde von Riccardi in Mailand. Die Thaten der Scharfschützen.	280
27	144	92	1612	Oelgemälde von Adam. Fr. in München. Gefangene Piemontesen.	1000
28	337	63	385	Oelgemälde von Geerz in Düsseldorf. Folgen des Schularrestes.	1400
29	740	20	257	Oelgemälde von Brissot de Barville in Paris. Der Sturm.	466⅔
30	104	15	1230	Oelgemälde von Hemkerk van Beest im Haag. Häringsfischer.	400
31	302	26	109	Mène in Paris. Hundsmann mit der Meute. (Bronze.)	653
32	275	14	5	Oelgemälde von Perbandt, Lina v. in Düsseldorf. Landschaft.	250
33	376	57	1129	Oelgemälde von Schampheleer in Brüssel. Herbstmorgen.	840
34	545	2	862	Oelgemälde von Rumpf in Frankfurt. Genrebild.	160
35	174	95	9	Oelgemälde von Seibels in Düsseldorf. Im Anfang des Frühlings.	900
36	9	32	69	Carpeaux in Paris. Knabe mit der Muschel. (Terracotta.)	250
37	519	94	989	Oelgemälde von Vollmar in München. Ueberraschung.	850
38	478	94	281	Oelgemälde von Burnitz in Frankfurt. Landschaft.	400
39	21	19	1637	Oelgemälde von Reinberz in München. Winterlandschaft.	220
40	359	17	425	Oelgemälde von Burger in Frankfurt. Eine alte Küche.	300
41	185	45	709	Oelgemälde von Heinlein in München. Landschaft.	330
42	72	70	381	Echtermeyer in Dresden. Tanzender Faun in Bronze.	610
43	550	89	210	Aquarellgemälde von Cabianca in Parma. Toscanische Kostüme.	233½
44	373	23	1122	Oelgemälde von Vibert in Paris. Der Posten.	466⅔
45	494	44	106	Oelgemälde von Biehl, Antonie, in Berlin. Meeresstrand.	400
46	487	13	779	Oelgemälde von Hirth, R. in München. Auf blumiger Au.	700
47	53	91	1463	Oelgemälde von Rosier in Paris. Dämmerung in Venedig.	466⅔
48	733	86	1224	Oelgemälde von Bessuet in Brüssel. Inneres der Kirche in Delft.	373⅓

Außer den vom Komité für die Verloosung erworbenen Kunstwerken wurden auch vom Publikum zahlreiche Ankäufe auf der Ausstellung gemacht. Die Leser finden dieselben verzeichnet in der nachstehenden

Verkaufsliste:

a) Malerei.

O. Preß in Berlin. Vierwaldstätter See. 220 fl.
C. F. Rohde in Hamburg. Blumenstück. 88 fl.
C. Hilgers in Düsseldorf. Holländische Winterlandschaft. 600 fl.
L. Güterbock in Berlin. Kolumbus im Kloster la Rabida. 250 fl.
Ruths in Hamburg. Gewitter im Hochgebirg. 250 fl.
Ou. Becker in Berlin. Vor der Thür. 455 fl.
Treidler in Berlin. Ekkehard liest der Herzogin von Schwaben den Virgil vor. 1137 fl. 30 kr.
K. Steffeck in Berlin. Amazone. 600 fl.
E. Brehmer in Breslau. Stillleben. 80 fl.
Douzette in Berlin. Winterabend auf dem Eise. 100 fl.
Preß in Berlin. Am Eigen im Berner Oberland. 350 fl.
Ch. Hoguet in Berlin. Marine. 700 fl.
K. Lasch in Düsseldorf. Der letzte Freund verläßt ihn. 1250 fl.
Munkaczy in Düsseldorf. Die erste Haube. 800 fl.
Lasch in Düsseldorf. Schwarzwälderin. 300 fl.
J. Taanman in Amsterdam. Phantasie. 233 fl. 20 kr.
Ed. Zamacois in Paris. Ein Kavalier. 560 fl.
" " " " Spanische Scene. 700 fl.
O. v. Kamecke in Weimar. Lauterbrunthal. 525 fl.
Peters in Stuttgart. Mentone. 1000 fl.
E. Hartmann in Stuttgart. Römische Frauen. 600 fl.
Gude in Karlsruhe. Norwegische Walfängerbrigg läuft in den heimathlichen Hafen ein. 3800 fl.
H. Ten Kate im Haag. Die Erzählung des Gefechtes. 1633 fl.
Hébert in Genf. Condottieri. 373 fl. 20 kr.
Anna Peters in Stuttgart. Stillleben. 220 fl.
F. Rumpf in Frankfurt. Junge Dame. 350 fl.
R. Aßmus in Stuttgart. Landschaft. 450 fl.
E. Oehme in Dresden. Föhrenwald. 950 fl.
Niellssen in Karlsruhe. Norwegische Küste. 400 fl.
H. Rasch in Karlsruhe. Nachmittag am See. 200 fl.
L. Ritter in Nürnberg. Heidelberger Schloß. 250 fl.
J. Hébert in Genf. Ein Mönch. 130 fl. 42 kr.
Fr. Frey in Freiberg. 100 fl.
Fr. L. Ruben in Wien. Hofleben Papst Leo's X. 1800 fl.*)
R. Ribarz in Wien. Unter Buchen. 500 fl.
Echtler in Wien. Der Bettler und sein Kind. 450 fl.
G. Seelos in Wien. Auf der Höhe. 200 fl.
J. Brunner in Wien. Herbstabend. 700 fl.
G. Seelos in Wien. Am See. 200 fl.
A. Ebert in Wien. Familienszene. 350 fl.
L. Munsch in Wien. Alpenhütte. 300 fl.
O. v. Thoren in Paris. Meute. 800 fl.
R. Ruß in Wien. Sommerlandschaft. 500 fl.
R. Ribarz in Wien. Motiv aus Gablitz. 180 fl.
" " " " Motiv aus Steiermark. 150 fl.
H. Bource in Antwerpen. Rückkehr des Schiffers. 2750 fl.
Schampheleer in Brüssel. Der Rhein bei Arnheim. 1400 fl.
A. Eberle in München. Musikprobe. 1000 fl.
K. Hoff in München. Partie am Canal grande in Venedig. 700 fl.
M. Kaltenmoser in München. Geburtstag. 650 fl.
H. Höfer in München. Tyroler Wirthshaus. 530 fl.
Chr. Mali in München. Abend im Dorfe. 550 fl.
W. Bosbart in München. Partie am Chiemsee. 380 fl.
E. Gerhardt in München. Haupteingang zum Löwenhof der Alhambra. 660 fl.
J. Weingartner in München. Tischgebet. 150 fl.
E. Naumann in München. Ein alter Pechvogel. 180 fl.
Andreä in München. Capri bei Nacht. 1300 fl.
K. Rohde in München. Die Duellanten. 175 fl.
J. Nörr in München. Abendstimmung. 350 fl.
Maibach in München. Die Wildspitz von Travoi. 150 fl.
J. Brandt in München. Szene aus dem 30 jährigen Kriege. 1866 fl. 40 kr.
L. Böscher. Das Wetterhorn. 400 fl.
E. Heinel in München. Auf der Landstraße. 1150 fl.

*) S. unsere Abbildung in der Zeitschrift.

Digitized by Google

Meermann in München. Landſchaft. 450 fl.
E. Schleich in München. Abenddämmerung. 800 fl.
Clara Folingsby in Newyork. Partie am Chiemſee. 800 fl.
Schleſinger in München. Haarſchneiden. 440 fl.
Gebhardt in München. Landſchaft. 250 fl.
T. Schieß in München. Landſchaft. 250 fl.
Deibl in München. Süßer Freund. 160 fl.
G. Seeberger in München. In einem Thurm. 150 fl.
Fr. Gärtner in München. Arabiſche Straße. 180 fl.
L. v. Hagn in München. Münchener Sommervergnügen. 1750 fl.
Baumgärtner in München. Karnevalsſcherz. 1000 fl.
B. Fries in München. Wald bei Heidelberg. 440 fl.
R. Beyſchlag in München. Pſyche. 1800 fl.
Jul. Lange in München. Zugſpitze. 650 fl.
A. v. Ramberg in München. 4 Stücke aus Hermann und Dorothea. Zuſammen 4000 fl.
Schwörer in München. Eintritt Nebukadnezar's in das Todtenreich. 125 fl.
A. v. d. Venne. Wallachiſche Poſt. 350 fl.
A. Lier in München. Morgen. 450 fl.
" " " " Abend. 460 fl.
" " " " Nacht. 460 fl.
A. Swiezewsky in München. Partie bei Umhauſen. 800 fl.
Lindenſchmit in München. Kloſterfreuden. 200 fl.
L. Braun in München. Schwäbiſche Bauernkirchweih. 200 fl.
Ebert in München. 1000 fl.
G. v. Maſſei in München. Beim Fuchsringeln. 660 fl.
Dürck in München. Die kleine Schulmeiſterin. 600 fl.
Folingsby in Newyork. Das Lied iſt aus. 800 fl.
Watter in München. Eine kurzweilige Fahrt. 1000 fl.
E. Adam in München. Rückkehr von der Parforcejagd. 350 fl.
W. Reinhardt in München. Stilleben. 200 fl.
Th. Alt in München. Mutterglück. 500 fl.
Dürck in München. Römiſcher Hirtenknabe. 400 fl.
K. Raumann in München. Der Liebesbrief. 475 fl.
H. Schaumann in München. Ertappt. 700 fl.
K. Herpfer in München. Die Amme. 900 fl.
Meiſel in München. Trennung der Maria Eliſabeth von ihrer Nichte Maria Thereſia. 1300 fl.
Canton in München. Genrebild aus der römiſchen Campagna. 700 fl.
M. Fürſt in München. Moſes ſchützt die Töchter Jethro's. 600 fl.
A. Biſcher in München. Ein Einjähriger. 1600 fl.
H. Lang in München. Ungariſche Marktſzene. 350 fl.
E. Schleich in München. Die Iſar bei München. 1000 fl.
Stademann in München. Mondlandſchaft. 900 fl.
E. Schleich in München. Landſchaft mit Kühen. 800 fl.
A. Seitz in München. Wirthshausſzene. 2800 fl.
Spitzweg in München. Liebesbrief. 400 fl.
Fr. Voltz in München. An der Tränke. 1000 fl.
R. Beyſchlag in München. Auf dem Morgenſpaziergange. 500 fl.
Spitzweg in München. Hauptwache.
K. Ebert in München. Eichenwald. 800 fl.
P. Körle in München. Im Ahnenſaal. 400 fl.
Fr. Voltz in München. Abend am Weiher. 1400 fl.
" " " " Mißgeſchick auf der Alm. 660 fl.
J. Benczur in München. Verhaftung Franz Rákóczy's von Siebenbürgen. 2400 fl.
H. Rhomberg in München. Wirthshausſzene. 3500 fl.
H. Lang in München. Pferdetrieb in Ungarn. 650 fl.
R. Gionetti in Venedig. Benvenuto Cellini am Hofe Franz I. 746 fl. 40 kr.
Induno in Mailand. Eleonora d'Eſte erliegt dem Gram über Taſſo's Schickſal. 700 fl.
Induno in Mailand. Kinderunglück. 700 fl.
P. Joris in Rom. Sonntag-Morgen vor der Porta del Popolo in Rom. 1630 fl. 20 kr.
W. Linnig. Flämiſche Stickerin. 175 fl.
Schampheleer in Brüſſel. Bei Dortrecht. 746 fl. 40 kr.
Van Lerius in Antwerpen. Lieber Sterben. 2333 fl. 20 kr.
N. Lydias in Paris. Pifferaro. 140 fl.
J. Patrois in Paris. Doppelter Angriff. 560 fl.
Boſſuet in Brüſſel. Kirchenmeres. 373 fl. 20 kr.
De Haas in Brüſſel. Eſel auf den Dünen. 2100 fl.
Tetar van Elven in Amſterdam. Bilderverſteigerung in Holland. 400 fl.
Frln. van de Sande-Backhuyzen im Haag. Körbchen mit Blumen. 525 fl.
E. Perego in Mailand. Inneres des Mailänder Domes. 186 fl. 40 kr.
A. Marchaux in Paris. Junges Mädchen. 466 fl. 40 kr.
Fichel in Paris. Verhaftung eines Spions. 1633 fl. 20 kr.
F. A. Heullant in Paris. Nacht in Venedig. 1166 fl. 40 kr.
Leon y Escoſura in Paris. König Philipp IV. von Spanien ſtellt Rubens Velazquez vor. 1166 fl. 40 kr.
Nieuwenhuys in Paris. Der Sturm. 1166 fl. 40 kr.
H. Coroenne in Paris. Die Trennung des Dauphin von ſeiner Mutter Marie Antoniette. 1166 fl. 40 kr.
C. de Cock in Paris. Abenddämmerung. 700 fl.
E. van Marke in Paris. Weide bei Incheville. 3033 fl. 20 kr.
L. Hartmann in München. Ein Bivouak von Fuhrleuten. 1200 fl.
E. Grützner in München. Deidesheimer. 500 fl.
Maibach in München. Riva. 150 fl.
L. Laſſalle in Paris. Der Handwagen. 116 fl. 40 kr.
Spangenberg in Berlin. Schlafendes Kind. 380 fl.
Molnár in München. Badende Mädchen. 600 fl.
Fr. Adam in München. Gefangene Piemonteſen von öſterreichiſchen Dragonern eskortirt. 1000 fl.
Graf v. Kalkreuth in Weimar. Montblanc. 2100 fl.
K. v. Enhuber in München. Häusliches Glück. 250 fl. Zeichnung.
" " " " Geſtörtes Stelldichein. 250 fl. do.
Cl. Popelin in Paris. Die Wiedergeburt der Wiſſenſchaften. (Email.) 2333 fl. 20 kr.

b) Plaſtik.

G. B. Lombardi in Rom. Die Unſchuld. 1633 fl. 20 kr.
Carpeaux in Paris. Knabe mit Muſchel. 100 fl.
M. Schulz in Rom. Badende Venus. 933 fl. 20 kr.
E. Müller in Rom. Pasquetta. 1166 fl. 40 kr.
A. Bottinelli in Rom. Die pompejaniſche Toilette. 1400 fl.
G. B. Lombardi in Rom. Der Frühling. 2800 fl.
Bottinelli in Rom. Junge Bachantin. 256 fl. 49 kr.
G. Monteverde in Rom. Kinder mit einer Katze ſpielend. 4466 fl. 40 kr.
Luccardi in Rom. Herbſt. 373 fl. 20 kr.
" " " Sommer. 420 fl.
" " " Frühling. 466 fl. 40 kr.
Tantardini in Mailand. Fauſt und Gretchen. 5600 fl.
G. Argenti in Mailand. Der Traum der Unſchuld. 2333 fl. 20 kr.
E. Müller in Rom. Maddalena. 1160 fl. 40 kr.
L. Majoli in Rom. Die ſiegende Schönheit. 1160 fl. 40 kr.
R. Galli in Mailand. Bettler. 1633 fl. 20 kr.
A. v. Wahl in München. Bayeriſches Pferd mit Hund und Knaben. 35 fl.
A. v. Wahl in München. Katzenfamilie. 10 fl. 48 kr.
" " " " " Eſthe. 8 fl.
" " " " Tſcherkeſſe. 10 fl.
E. Zocchi in Florenz. Michelangelo. 1866 fl. 40 kr.
Campi in Florenz. Bettelnder Amor. 1003 fl. 20 kr.
Parmantier in Paris. Ziege mit Kitz. 19 fl.
P. Calvi in Mailand. Othello. 933 fl. 20 kr.
Ch. A. Garnaud in Paris. Das Erwachen. 1400 fl.
Echtermeyer in Dresden. Tanzender Faun. 610 fl.

Korreſpondenz.

Karlsruhe, Anfang December.

L. L. In den letzten Monaten hatte man alle Urſache, in die Thätigkeit des Vorſtandes des hieſigen Kunſtvereins beſcheidene Zweifel zu hegen. Allerdings mochte die internationale Ausſtellung zu München den Zufluß von Bildern vermindert haben, auch mochten durch die im jährlichen Turnus zu Freiburg im Breisgau ſtattgefundene Geſammtausſtellung die dem rheiniſchen Kunſtverein zugeſendeten Gemälde abſorbirt worden ſein, immerhin aber hätte dann auf andere Weiſe, etwa durch Heranziehung fremder Galeriebilder oder anderer Werke tüchtiger Meiſter der eintretenden Ebbe begegnet werden ſollen. Erſt mit dem verfloſſenen Monate ſammelte ſich

Digitized by Google

endlich wieder eine größere Anzahl Gemälde in dem Lokale des Kunſtvereins in der Großh. Kunſthalle an; erlauben Sie mir eine kleine Umſchau unter denſelben zu halten. Die Sammlung enthält nur wenige Werke einheimiſcher Künſtler, es ſind zumeiſt Düſſeldorfer und Berliner Bilder, welchen ſich Einiges aus Stuttgart, Hannover ꝛc. anſchließt. Wie ſtets auf den kleinen Ausſtellungen, iſt auch hier die Landſchaft vorherrſchend, gleichwohl möchte dem Wenigen, was das Figurenfach bietet, den Vorrang zu überlaſſen ſein. Ein großes allegoriſches Gemälde „Glaube, Hoffnung und Liebe" von Profeſſor Franz Schubert in Berlin nimmt in erſter Reihe die Aufmerkſamkeit in Anſpruch, drei ideale weibliche Geſtalten darſtellend, deren ſymboliſche Bedeutung ſich aus ihren Emblemen und der Farbe der Gewänder erkennen läßt. Ein gewiſſer Ernſt der Auffaſſung und der Empfindung kann man dem Bilde nicht abſprechen, allein es fehlt ihm diejenige techniſche Vollendung, welche allein noch einem Werke, deſſen ſtofflicher Inhalt in dieſer Form ſchon ſo vielfach verwerthet worden iſt, Intereſſe verleihen könnte. Eine ganz eigenthümliche, ebenfalls der Allegorie angehörige Schöpfung iſt ein großer Karton von Uetz in Karlsruhe mit der Bezeichnung „Indemnität." Er ſtellt die bald nach der Schlacht von Königgrätz — gleichſam noch auf dem blutigen Schlachtfelde — eingetretene Ausgleichung zwiſchen der preußiſchen Krone und Regierung mit der Volksvertretung dar. Die übrigen Figuren überragend ſteht, auf eine wuchtige Keule geſtützt, eine athletiſche Geſtalt mit den unverkennbaren Geſichtszügen Bismark's, welche mit dem Bewußtſein des Siegers über den noch mit Todten bedeckten Kampfplatz hinſchaut. Unter den Leichen der Erſchlagenen ſitzt eine jugendlich weibliche ideale Erſcheinung, trauernd über das Elend des Krieges. Eine beſondere Gruppe rechts beſteht aus den Vorkämpfern der preußiſchen Volksvertretung im antiken Mantel, welche dem Sieger von Königgrätz unter Hinweiſung auf die in vollen Säcken auf der Erde liegenden Gelder ihre Huldigung darbringen; nur Einer von ihnen — Jakoby — wendet ſich ab. Das Bindeglied zwiſchen beiden Gruppen bildet ein auf dem Schlachtfelde gefallener Krieger. Ueber den Tod hinweg die Verſöhnung, welche durch die in Wolken ſchwebenden Genien mit der Friedenspalme ihre Weihe erhält! Die Kompoſition iſt im Ganzen nicht übel erfunden, die Aufſtellung und Gruppirung beweiſt, daß der Künſtler mit der Behandlung von Maſſen umzugehen weiß, die Ausführung des Details indeſſen läßt zu wünſchen übrig und ſtellt die künſtleriſche Haltung des Ganzen etwas in Frage, ſo daß man faſt glauben könnte, eine geſchickte Hand vermöchte mit wenigen Strichen aus dem Vorhandenen eine Satire zu ſchaffen. Anerkennenswerth iſt die verſtändige Vertheilung der Licht- und Schattenparthien, wodurch dem Bilde, trotz der anſpruchsloſen Behandlung in Grau und Grau, ein ſtimmungsvoller Ausdruck verliehen wird. Dem Vernehmen nach iſt der Karton bereits in Privatbeſitz übergegangen. Von Viktor Schubert in Paris iſt eine „Walpurgisnacht", ein großes figurenreiches, der Göthe'ſchen Dichtung nachgebildetes Gemälde. Die Erfindungs- und Geſtaltungskraft des Künſtlers ſcheint dem Vorwurf nicht recht gewachſen. Dem Werke fehlt es an Größe und Einheit der Kompoſition; nicht einmal durch das rein äußerliche Mittel des Tones iſt verſucht worden, den einzelnen Gruppen einen Zuſammenhang und dem Bilde eine maleriſche Geſammthaltung zu geben. Unter den Genrebildern ſind manche beachtungswerthe Leiſtungen, von welchen wir vornehmlich „die Hülfreichen" von Profeſſor Ruſtige in Stuttgart und „die Werbung" von demſelben hervorheben. Ihres ſaftigen Kolorits ungeachtet können die beiden Bilder „die Lieblingstaube" und „die Bettler" von Weber in Freiburg kein Intereſſe erwecken. Vier Portraits des Frls v. Beck zeichnen ſich durch getreue Auffaſſung, Klarheit der Farbe und ſorgfältige Modellirung aus. Zwei Landſchaften von Ebel in Düſſeldorf verdienen wegen der geſunden und friſchen Farbe und einer gewiſſen poetiſchen Auffaſſung der Natur bei aller Einfachheit des Motivs beſondere Beachtung. Karl Eckermann in Hannover, der früher längere Zeit der hieſigen Kunſtſchule angehörte, hat ſich den hieſigen Kunſtfreunden mit einer trefflichen „Parthie am Ober-Rhein" in Erinnerung gebracht. Das große umfangreiche Gemälde iſt eine mit künſtleriſchem Sinne behandelte Vedute, welche die liebliche Gegend in anziehender charakteriſtiſcher Weiſe wiedergibt; doch gebricht es dem Bilde an Stimmungsreiz. Nicht ohne Verdienſt in Kompoſition und Farbe iſt eine Landſchaft von Röth in Düſſeldorf, die bei ihrem anſpruchsloſen Inhalte doch den Beſchauer feſſelt, wozu nicht wenig die trefflich behandelte Thierſtaffage beiträgt. Mit großen Anſprüchen tritt eine umfangreiche Landſchaft in Abendſtimmung von E. Koken in Hannover auf, vermag aber wenig Intereſſe zu erwecken. Das Gemachte und Geſuchte dieſes ſtiliſtiſch behandelten landſchaftlichen Bildes tritt zu ſehr hervor und überdieß fehlt dem Vortrage alle Kraft. Wie anziehend erſcheint dagegen die kleine „Landſchaft mit Schafen" von dem Franzoſen A. Jacque, nur ein unbedeutendes Motiv, ein öedes Feld mit wenigen Bäumen, worüber bei ſtürmiſchem Wetter ein Schäfer ſeine kleine Heerde treibt, darſtellend! Nicht die Größe, die Kühnheit und der Reichthum der Kompoſition, die fein abgetönte Ferne, die ängſtlich ſorgfältige Behandlung des Details iſt es, was dem Bilde ſeinen Werth verleiht, ſeine Wirkung liegt vielmehr in der Kunſt der franzöſiſchen Realiſten der Landſchaft, mit der ſie die Natur in ihrem innerſten Leben zu erfaſſen und ſelbſt dem anſpruchloſeſten Stäck Erde einen gewiſſen Zauber zu entlocken wiſſen. Eine ſolide und anſprechende Leiſtung iſt die „Einſicht in das Schächenthal" von J. Vollweider in Karlsruhe. Eine „Mondnacht im Winter"

Digitized by Google

von C. Douzette zeichnet ſich durch eine feine Abſtufung der Töne und bei einer gewiſſen Weichheit der Technik durch effektvolle Wirkung aus. Auch des Münchener Stademann Winterlandſchaften fehlen nicht und ſchauen neben den „Palmen von Cordiphera“ von Peters in Stuttgart recht kalt und todt darein, ungeachtet des Lebens der reichen Staffagen. Manche Landſchaft wäre noch hervorzuheben, es mag indeſſen an dem Bemerkenswertheſten genügen. Nicht übel iſt die Marine vertreten. Unter den Werken dieſer Gattung möchten eine „Brandung an den Klippen“ von W. Eſchke in Berlin, eine farbige effektvolle „Küſte bei der Inſel Jerſey“ von A. Scherzer in Hamburg. „Holländiſche Schiffe bei Scheveningen“ und ein kleines Seeſtück von Tabarius in Düſſeldorf und „Auf der Trave bei Lübek“ von Oeſterlin in Lübek zu erwähnen ſein. Auch das vorzugsweiſe von weiblichen Händen gepflegte Stilleben iſt durch einen ſauber und geſchmackvoll behandelten „Markteinkauf“ von E. Schuhmann in Karlsruhe repräſentirt, wozu ſich in letzter Zeit noch ein trefflich gemaltes Früchte-Bild von Corregio in München geſellt hat. Im Ganzen wird man immerhin ſagen müſſen, daß ſich der rheiniſche Kunſtverein keines übergroßen Zuflusſes von Bildern erfreut und daß insbeſondere Werke namhafterer Künſtler zu den Seltenheiten gehören. Der Abſatz an Kunſtwerken aus Mitteln und durch Vermittlung des Vereins iſt freilich nur ein mäßiger, aber doch kein ſo geringer, wie vielleicht angenommen werden möchte. Nach dem Rechenſchaftsberichte über das Ergebniß der im letzten Jahre gemachten Ankäufe hat der Ortsverein Baden 11,000 fl., Stuttgart 4800 fl, Mannheim 3500 fl., Karlsruhe 3022 fl.. Mainz 2253 fl., Darmſtadt 1647 fl., und Freiburg 1366 fl., zur Anſchaffung von Bildern verwendet. Es ergiebt ſich hiernach ein Geſammtſumme von nahezu 28,000 fl. — Stuttgart trat aus dem Verein aus, dagegen wurde der neu gegründete Kunſtverein zu Heidelberg in den Geſammtverein aufgenommen.

(Schluß folgt.)

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

Photographien nach Gemälden des Louvre, herausgegeben von der photogr. Geſellſchaft in Berlin.

Die Wiedergabe von Staffeleibildern gehört ohne Frage zu den ſchwierigſten Leiſtungen der Photographie, die nicht blos mühſame und koſtſpielige Vorbereitungen aller Art, ſondern auch beſondere Sorgfalt, Geſchicklichkeit und unverdroſſene Ausdauer verlangen. Das Reſultat wird ſtets von der Beſchaffenheit der Originale bedingt ſein, von der größeren oder geringeren Klarheit der Farbengebung wie von dem Grade der Erhaltung. Nur ſelten wird eine vollkommen reine Wirkung etwa im Charakter eines guten Stiches zu erreichen ſein; aber trotzdem wird mancher Freund der Kunſt ſolche photographiſche Reproduktion in gewiſſer Hinſicht dem Werke des Grabſtichels vorziehen. Denn wenn wir beim Kupferſtich das Original doch immer erſt aus zweiter Hand empfangen, wobei die reproducirende Individualität immer, ob auch mit möglichſter Zurückhaltung, zur Geltung kommt, ſo bietet die Photographie den unmittelbaren Niederſchlag des urſprünglichen Werkes, giebt uns den Gedanken des Meiſters unverkürzt in voller Beſeelung, läßt uns die Art ſeiner Behandlung bis in die Feinheiten der Pinſelführung erkennen und ertheilt außerdem unbeſtechliche Rechenſchaft von dem Zuſtande des Originales. Kein Wunder daher, daß dieſe Art der Nachbildung ſich immer mehr Bahn bricht und dem Studium wie dem Genuß der Kunſtwerke große Förderung bereitet*).

Zu den gelungenſten Arbeiten dieſer Art gehören die Publikationen der photographiſchen Geſellſchaft in Berlin, die früher ſchon Nachbildungen nach Gemälden des Berliner Muſeums und der Londoner Nationalgalerie herausgegeben hat, welche an Feinheit und Klarheit des Tons Nichts zu wünſchen übrig ließen. Außerdem wurde durch anerkennenswerthe Mäßigung im Anſatz der Preiſe für die Verbreitung dieſer ſchönen Blätter in die weiteren Kreiſe der Kunſtfreunde in erfreulicher Weiſe geſorgt. Seit Kurzem haben ſich die Bemühungen der Geſellſchaft nun auf die Schätze der Galerie des Louvre gerichtet, um dieſe reichſte aller Sammlungen, der ſich bekanntlich nur die Galerie von Madrid zur Seite ſtellen kann, in getreuen Nachbildungen der kunſtliebenden Welt mitzutheilen. Es liegt uns eine erſte Reihenfolge von 24 Blättern vor, welche ein Urtheil über die Art der Wiedergabe und zum Theil auch über die Auswahl ermöglichen. Was zunächſt die letztere betrifft, ſo hat offenbar der Geſichtspunkt vorgeherrſcht, keine exkluſiven Tendenzen zu verfolgen, ſondern allen Schulen und Epochen möglichſt gleichmäßig gerecht zu werden. Daher finden wir von den Italienern die älteren Schulen mit Fieſole, Perugino, Cima da Conegliano, Lorenzo di Credi, die Höhe der Entwicklung durch Werke von Lionardo, Raffael, Tizian und Correggio, die Nachblüthe durch Saſſoferrato vertreten. Von den nordiſchen Schulen iſt zunächſt die altflandriſche durch die köſtliche Madonna Jan van Eyck's, die ſpätere durch zwei Bilder von Rubens, ein männliches Porträt und die Verklärung der Madonna repräſentirt. Die Landſchaft hat durch einen Claude und die berühmten Mühlen von Hobbema ſogleich mit den Spitzen ihrer entgegengeſetzten Richtungen ſich eingeſtellt. Dazu kommt das treffliche Architekturbild Canaletto's, S. Maria della Salute. Von den Spaniern finden wir Velazquez mit dem Porträt der Infantin Margarethe, in welchem die geniale Auffaſſung des großen Malers ſo klar zu Tage tritt, ferner Murillo mit einem ſeiner in großartigem Naturalismus dargeſtellten Bettelbuben und mit der ſitzenden Madonna, die freilich von den ekſtatiſch verzückten viſionären Conceptiones, in denen ſein Schaffen culminirt, noch keine Ahnung geben. Eine durch die Umſtände gebotene Courtoiſie war es wohl, daß man die franzöſiſche Schule des 17. und 18. Jahrhunderts mit nicht weniger als fünf Bildern, darunter ſogar drei von Boucher, bedachte, eine Rückſicht die hoffentlich beim weiteren Verlauf dieſer Publikation zurücktreten und einer

*) Obwohl mit dieſem Lobe der Photographie dem Kupferſtich gegenüber, wie unſere Leſer aus früheren Aufſätzen wiſſen, nicht ganz einverſtanden, geben wir dem Urtheile des geehrten Mitarbeiters doch im vorliegenden Falle gerne Raum, da es ſich hier in der That um eine in ihrer Art vollendete Leiſtung der photographiſchen Technik handelt. A. d. Red.

Digitized by Google

unbefangenen Abwägung des künſtleriſchen Werthes und der künſtleriſchen Bedeutung der Werke den Platz räumen wird.

Im Ganzen muß der Schwerpunkt ſolcher Publikationen doch immer auf den Werken des 15. und 16. Jahrhunderts ruhen. Wohl gelangt die Malerei erſt im 17. Jahrhundert zu ihrer vollen Freiheit, indem die Richtung der Venezianer, eines Tizian und Paolo Veroneſe, zum Ausgangspunkt genommen und zu ihren letzten Conſequenzen geführt wird. Die ſpäteren Werke in ihrer vollen koloriſtiſchen Wirkung bei dem paſtoſen Farbenauftrag und der breiten Pinſelführung wiederzugeben, iſt vielleicht die ſchwierigſte Aufgabe der Photographie. Um ſo anerkennenswerther iſt es, wie in den vorliegenden Blättern die unverdroſſene Ausdauer des Photographen ſelbſt dieſe Schwierigkeiten überwunden und Werke wie die Porträts von Rubens und Velazquez, und die beiden Bilder Murillo's in ihrem eigenen Farbenzauber der Vorſtellung nahe gebracht hat. Aehnliche Hemmniſſe boten ſich bei der Wiedergabe von Tizian's und Lionardo's weiblichen Porträts, bei welchen zwar nur in bedingter Weiſe eine Wirkung zu erzielen war, gleichwohl aber ein Schmelz und eine duftige Weichheit der Töne erreicht wurde, die kein Kupferſtich beſſer zu geben vermöchte. Am bewundernswürdigſten iſt indeß das Blatt nach Jan van Eyck's Madonna mit dem Donator, welche wegen des ungewöhnlich tiefen Farbenakkords, in dem ſie geſtimmt iſt, einer photographiſchen Aufnahme unüberſteigliche Hemmniſſe in den Weg zu legen ſcheint, die aber gleichwohl in aller unabſehbaren Mannichfaltigkeit und Schärfe des Details deutlich herausgekommen iſt. Von großer Kraft der Wirkung iſt ſodann Tizian's Porträt Franz des Erſten, von durchſichtigſter Klarheit ſind die Landſchaften Hobbema's und Claude's, ſowie das ſonnig heitre Bild Canaletto's. Ueberall iſt ein Erfolg erzielt, wie er vollkommener in ähnlichen Aufgaben ſchlechthin noch nicht gewonnen wurde.

Günſtigere Bedingungen bieten ſich ſchon bei Raffael. Zwar ſtand bei der Madonna Franz des Erſten das etwas ſchwere Kolorit mit den undurchſichtigen Schattenmaſſen einer vollkommenen Wiedergabe im Wege; unübertrefflich klar und rein dagegen tritt der Geiſt und die Kunſt des Meiſters uns in ſeiner belle jardinière entgegen, deren Reproduktion zum Schönſten gehört, was wir der Photographie verdanken. Den vollen Zauber der in Licht getauchten und von den Reizen des Helldunkels umfloſſenen Menſchengeſtalt giebt das köſtliche Blatt nach Correggio's Antiope, das ein wahrer Triumph der Photographie iſt. Ebenſo gelungen ſind die Reproduktionen der Madonnenbilder Perugino's, Lorenzo's di Credi und Cima's da Conegliano, lauter Muſterblätter, in welchen der Charakter der Originale bis auf die Farbenwirkung hin beſtimmt und rein zur Geltung kommt. Nicht minder ſchön iſt die „Krönung Mariä" von Fieſole wiedergegeben, ſo daß die Fülle ſeelenhafter Lieblichkeit in all den kleinen ausdrucksvollen Köpfchen überall rein hervortritt.

Nach ſolchen Proben darf man mit Intereſſe dem weiteren Vorſchreiten dieſer werthvollen Publikation entgegenſehen und ihr einen allgemeinen Erfolg vorausſagen.

W. Lübke.

Kunſtvereine, Sammlungen und Ausſtellungen.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künſte in Wien hat, wie früher gemeldet, einen für die Kunſt nicht unwichtigen Beſchluß im Laufe dieſes Jahres gefaßt: die Pflege und Förderung des Kupferſtiches, ſowie die thunlichſte Vervollkommnung und Fortentwicklung dieſer edelſten aller Vervielfältigungs-Arten wurde als eine ſeiner wichtigſten Aufgaben anerkannt. Beſonders die jährlichen Vereins-Prämien-Blätter ſollen hierzu den geeigneten Anlaß bieten. Schon für das Jahr 1870 werden ſolche Kunſtblätter zur Vertheilung gelangen, und zwar drei für die Mitglieder der erſten Section (für Malerei) und drei für die Intereſſenten der zweiten Section (für Hervorrufung öffentlicher Kunſtwerke). Dieſelben werden in großem Albumformat erſcheinen, von Profeſſor Jakoby geſtochen, und haben zum Gegenſtand die reizenden Kartons zu den Vorhängen im neuen Opernhauſe von Rahl und Laufberger. Erſtere Kartons werden in neun, letztere in ſechs Bildern reproducirt. Jakoby iſt bereits in vollſter Thätigkeit und hofft die erſten Blätter ſchon im März 1870 öffentlich zur Anſicht auflegen zu können. Ein zweites neues Feld der Wirkſamkeit hat die zweite Section des Vereins aus dem Anlaſſe gefunden, daß der Verein im Jahre 1853, als der Kaiſer von Oeſterreich aus Lebensgefahr gerettet wurde, zum freudigen Gedächtniß für die Votivkirche in Wien ein großes Altarbild geſtiftet hat. Nunmehr, da dieſer Kirchenbau ſich dem Abſchluſſe nähert, zeigt es ſich, daß derſelbe für hervorragenden Bilderſchmuck, ſeiner Bauart nach, nicht geeignet iſt. Dagegen arbeitet der Erbauer der Kirche, Profeſſor Ferſtel, an einem Plane für die ganze innere Ausſchmückung ſeines ſchönen Baues, um dieſelbe mit dem Gebäude in Harmonie zu bringen. Auf deſſen Anrathen beſchloß ſoeben der ältere Kunſtverein, ſtatt eines Bildes, einen nach Ferſtel's Entwurf ſtyl- und kunſtvoll ausgeführten Altar in der Votivkirche aufſtellen zu laſſen. Da dieſes Werk in allen Theilen in die Hände von anerkannten Künſtlern gelegt werden ſoll, ſo dürfte ein wirkliches Kunſtwerk zu hoffen ſein.

Vermiſchte Kunſtnachrichten.

B. M. **Drake's Schinkeldenkmal für Berlin** iſt am 15. Nov. Mittags 1 Uhr enthüllt worden. Die Feier war durchaus würdig, und trotz des feinen Regens durch die Theilnahme einer zahlreichen Menge verherrlicht, in der alle bei dieſer Gelegenheit zu erwartenden Kreiſe vollzählig vertreten waren. Der Hof wohnte an den Fenſtern des Kommandanturgebäudes der Ceremonie bei. Die kurze und angemeſſene Feſtrede hielt der Geheime Oberbaurath Mac Lean. Die Inſchrift enthält die Namen des Dargeſtellten, nebſt den Daten ſeiner Geburt und ſeines Todes. Am Schluß der Feſtrede wurde mitgetheilt, daß auf Befehl des Königs der „Platz an der Bauakademie" fortan den Namen „Schinkelplatz" führen wird; die „Gensdarmen" aber wollen Schiller noch immer nicht Platz machen. Nun, vielleicht kommt das auch, wenn das obdachloſe Schillerdenkmal erſt den Ort gefunden haben wird, wo ſein Piedeſtal ruhen kann. — Das Schinkeldenkmal hat ſeinen Platz ſo angewieſen bekommen, daß es ein wenig hinter den in einer Flucht ſtehenden Denkmälern Beuth's und Thaer's zurücktritt. Ein Schreck fuhr uns durch die Glieder, als wir die Vorarbeiten an dieſer Stelle in Angriff nehmen ſahen; aber, da zumal Vorreden bei uns grundſätzlich nie angehört werden, wollten wir das Ende abwarten und erſt hinterher unſer revidirtes Urtheil ausſprechen. Es hat ſich dem fertigen Unheil gegenüber nur verſchärft. Die Wahl dieſes Platzes iſt im höchſten Grade geſchmacklos; die natürliche Stelle war an der Spitze des dreieckigen Platzes, etwas vor den anderen Denkmälern. Daß drei oder mehr Statuen, wenn ihre Zuſammenſtellung vor einem nicht ganz gedankenloſen und nur halbwegs äſthetiſch gebildeten Urtheil beſtehen ſoll, pyramidale Anordnung haben müſſen, das hat man ja z. B. auch in München eingeſehen. Das läßt ſich erreichen, wie in Berlin bei Blücher zwiſchen York und Gneiſenau oder in München auf dem Promenadeplatze, dadurch, daß man die mittelſte Bildſäule größer macht, als die zur Seite ſtehenden, oder daß man gleich große in eine Linie ſtellt, ſodaß oben wenigſtens eine gerade Linie die Scheitel verbindet, beſſer aber, namentlich wenn, wie hier, der Platz unmittelbar darauf hinweiſt, indem man die mittlere vortreten läßt, ſo daß, in dieſem noch entſchiedener als in dem erſteren Fall, für den vorn ſtehenden Beſchauer in der perſpectiviſchen Anſicht ein pyramidaler oberer Abſchluß entſteht. Hier aber ſinkt die Linie in der Mitte ein, die Gruppe wirkt abſcheulich, und auf dem einen Zurückſtehenden ruht ein Druck, der die Geltung ſeiner Perſönlichkeit beeinträchtigt. Wie unpaſſend das hier gerade in Rückſicht auf die

Digitized by Google

Dargestellten und in Rücksicht auf den Ort ist, sowie daß von einer solchen Unterdrückung des Zurückstehenden nicht die Rede wäre, wenn ihrer Zwei zu den Seiten ständen, sieht männiglich von selber ein. Unbegreiflich, wie nur irgend ein Mensch auf eine solche Aufstellung hat verfallen können! Auch im Publikum macht sich ein Gefühl der Unbehaglichkeit laut über den Eindruck dieser Anordnung. Das einfache Gefühl des schlichten Laien erkannte sofort am ersten Tage, was allerdings auch nicht schwer — vorher zu erkennen war.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 11.
Die kirchliche Kunstausstellung in Stuttgart. — Bemerkungen über die Anlage der kleinen evangelischen Kirchen.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 50.
Ueber Fälschung alter Kunstgegenstände. — Die Ecole centrale et spéciale d'Architecture zu Paris. — Zeichen- und Fachschulen. — Anmeldungen zur Ausstellung von 1871. — Bücher-Revue. — Vorlesungen im Museum.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. November-December.
Ein Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg. (II. Beschreibung.) Von Dr. Karl Lind. (Mit 26 Tafeln und 1 Holzschnitt). — Nachträgliches zum Militärdiplom von Kustendje. Von Dr. Fr. Kenner. — Die Siegel der österreichischen Regenten. Von Karl v. Sava. (Mit 6 Holzschnitten). — Ueber Kaiser Rudolph's von Schwaben Grabmal in Merseburg. Von Dr. Messmer. — Neunkirchen in Nieder-Oesterreich. Von Hans Petschnig. (Mit 10 Holzschnitten.) — Wocel's Pravek zeme České. — Beiträge zur Kunde der St. Stephanskirche in Wien. (Mit 3 Holzschnitten.) — Das Siegel des St. Johannes-Spitals am Siechenals zu Wien. (Mit 1 Holzschnitt.) — Die Krypta zu Göss. Von Dr. K. Lind. — Hostienbüchse, Eigenthum der Decanatkirche zu Melnik. (Mit 1 Holzschnitt.) Beiträge zur Geschichte der Siebenhirter. Von Dr. Ernst Edlen v. Franzenshuld. (Mit 1 Holzschnitt.) — General-Versammlung der historischen Vereine Deutschland's in Regensburg.

Journal des Beaux-arts. Nr. 21.
Sur David Joriaz et les singulières circonstances de sa vie. — Le Raphael du musée d'Angers. — Les maisons curieuses des villes du departement de l'Eure.

Gazette des Beaux-arts. November.
Prud'hon. — Le trésor de Hildesheim. (Mit Abbild.) — Exposition de l'union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie. — Bernardino Luini. (Mit Abbild.) — Une épigramme de Michel-Ange; la chapelle des Médicis. — Sainte-Beuve. — Salon de Bruxelles. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. Nr. 41—44.
Congrès international des Beaux-arts appliqués à l'industrie. — M. Lacaze. — Explication de maisons romaines dans la forêt d'Eawy. — Les archives du ministère des affaires etrangères. — L'architecture civile en France et le décret du 26 mars 1852. — Nécrologie (J. P. Dantan, sculpteur; B. P. Henry, conservateur du Musée de Cherbourg.). — Le Louvre insuffisant pour contenir ses collections. — Collection Lacaze. — Restauration de l'église de S. Croce à Florence.

Chronique des arts. Nr. 45—46.
Le musée de Luxembourg rendu à l'état. — Exposition annuelle de Versailles. — Le musée de Toulouse. — Deux maitres inconnus (Jac. Quatronia; M. Dieling). — Necrologie (Pierre Hébert; Ern. Mangeon.)

Art-Journal. November.
Relics of Charles I. — Munich international exhibition. — The stately Homes of England. VIII. Knole house (Mit Abbild.) — Recent improvements in minor British artindustrie. — Obituary (George Jones; G. B. Rosenberg; J. P. Dantan). — British artists No. 88. John Burr. — Ant. Wiertz.

Berichtigungen.

Im Nekrologe O. Jahn's in der Kunstchronik Nr. 9 d. J. S. 19., Sp. 2, Zeile 16 von oben lies: ihn statt ihm. S. 20, Spalte 2, Zeile 7 von oben lies: philologischen Disciplinen dort ein Boeckh ꝛc.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar** bis **December** 1870 incl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden.

a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann
b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Beifügen eingeladen, daß die erst vor wenigen Wochen geschlossene, internationale Kunstausstellung in München Veranlassung geben könnte, die zurückgehenden Kunstwerke theilweise für obigen Turnus zu bestimmen, wobei aber ersucht wird, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im December 1869.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Sauer, k. T. u. T. Bauinspektor, z. Z. Vorstand. **Bösner**, k. b. Regierungs-Sekretär, z. Z. Sekretär. [39]

[40] Im Verlage der unterzeichneten Kunsthandlung ist soeben neu erschienen.

L. Knaus,
Die jungen Katzen.

In **Linienmanier** nach dem Originalgemälde von Professor **L. Knaus**, gestochen von **J. Sonnenleiter.**

Ein kleines Bauernmädchen will 4 junge Kätzchen forttragen; da sie mit ihren Aermchen dieselben nicht zusammenhalten kann, so suchen die Kätzchen dazwischen durchzuschlüpfen. Die alte Katze, den besorgten Blick auf ihre Jungen gerichtet, geht neben dem Kinde einher.

Plattengrösse 38—50 Cent.
Epreuves d'artiste chin. Papier 15 Thlr.
Vor der Schrift chin. Papier 10 Thlr.
Mit der Schrift chin. Papier 5 Thlr.
Mit der Schrift weiss Papier 4 Thlr.

Wien 1. Dezember 1869. **P. Kaeser's** Kunsthandlung.

[41] In Carl Merhoff's Verlag in München ist erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Ueber den
Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland
und
Protest gegen das von Pettenkofer'sche Regenerations-Verfahren
von
Carl Förster.
Herzogl. S. M. Rath in München.
gr. 8. br. Preis 42 kr. südd. Währ. oder 12 Sgr.

Digitized by Google

Neue Kupferstiche in Linienmanier

aus dem Verlage von **E. H. Schroeder in Berlin.**
41 Unter den Linden 41.

MARIA MANCINI.

Nach dem in der Gemälde-Galerie des Königlichen Museums zu Berlin befindlichen Originalgemälde des **Pierre Mignard** gezeichnet u. gestochen von

Robert Reyher.

Gross-Folio. Grösse des Stichs 21 Cent. hoch, 17½ Cent. breit.

Drucke vor aller Schrift (Epreuves d'artiste) chin. . .	Preis	16 Thlr.
Drucke vor der Schrift (Avant-la-lettre-Drucke) chin. .	„	10 „
Drucke vor der Schrift auf weissem Papier	„	8 „
Drucke mit der Schrift chin.	„	5 „
Drucke mit der Schrift auf weissem Papier	„	4 „

Dieses höchst anziehende Frauenbild, eine Perle der Portraitmalerei und das Entzücken aller Besucher der Berliner Gemälde-Galerie, ist bisher noch niemals durch den Grabstichel vervielfältigt worden. Die Ausführung des obigen Stiches wird bei allen Kunstfreunden sowohl hinsichtlich der glücklichen Wiedergabe des Originals, als wegen der besonders eleganten, sauberen Durchführung die vollste Anerkennung finden.

Friedrich der Grosse.

Brustbild im Ueberrock. Nach **Frank's** Originalgemälde unter Leitung des Professor **Mandel**, gezeichnet und gestochen von

Hans Meyer.

Folio. Grösse des Stichs 22 Cent. hoch, 17 Cent. breit.

Drucke vor aller Schrift (Epreuves d'artiste) chin. . .	Preis	12 Thlr.
Drucke vor der Schrift (Avant-la-lettre) chin. . . .	„	8 „
Drucke vor der Schrift auf weissem Papier	„	6 „
Drucke mit der Schrift chin.	„	4 „
Drucke mit der Schrift auf weissem Papier	„	3 „

Ein unter Mandel's Leitung trefflich ausgeführter Stich nach einem authentischen Originalgemälde, den König im besten Mannesalter darstellend. Nicht nur für Sammler historischer Portraits, sondern wegen seiner gediegenen, höchst wirkungsvollen Ausführung auch für jeden Kupferstichsammler von grossem Interesse.

LA BELLA DI TIZIANO

(Original von **Tizian** in der Galerie des Palazzo Pitti zu Florenz)
gestochen von **Eduard Mandel**, Professor, Ritter des Ordens pour le mérite etc. etc. in Berlin 1868.

Gross-Folio. Grösse des Stichs 39 cent. hoch, 29½ breit.

Épreuves d'artiste, chin. Papier	Preis	40 Thlr.
Drucke avant-la-lettre, chin. Papier	„	24 „
Drucke avant-la-lettre, weiss Papier	„	20 „
Drucke mit der Schrift, chin. Papier	„	12 „
Drucke mit der Schrift, weiss Papier	„	10 „

LA MADONNA DELLA SEDIA

(Original von **Rafael** in der Galerie des Palazzo Pitti in Florenz)
gestochen von **Eduard Mandel**, Professor, Ritter des Ordens pour le mérite etc. etc. in Berlin 1865.

Gross-Folio, Grösse des Stichs 31 cent. Durchmesser.

Épreuves d'artiste, chin. Papier . . . erhöht im Preis auf	75	Thlr.
Drucke avant-la-lettre, chin. Papier . . . . . Preis	30	„
Drucke avant-la-lettre, weiss .Papier	24	„
Drucke mit der Schrift, chin Papier	15	„
Drucke mit der Schrift, weiss Papier	12	„

LA BELLA VISCONTI

(Original von **Rafael** in der Galerie Rothpletz in Aarau)
gestochen von **Friedrich Weber** in Basel 1867.

Gross-Folio. Grösse des Stichs 21 cent. hoch, 16½ cent. breit.

Épreuves d'artiste, chin. Papier	Preis	16 Thlr.
Drucke avant-la-lettre, chin. Papier	„	10 „
Drucke avant-la-lettre, weiss Papier	„	8 „
Drucke mit der Schrift, chin. Papier	„	5 „
Drucke mit der Schrift, weiss Papier	„	4 „ [42]

Verlag von E. H. Schroeder in Berlin, 41. Unter den Linden 41.

Der Schweizer Holzstyl

in seinen cantonalen u. constructiv. Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. Von **E. Gladbach**, Prof. am Polyt. in Zürich. 40 Tafeln complet in 8 Lief. Fol. à Rthlr. 2. mit Text u. Holzschnitten complet cartonirt Thlr. 16. 10 Sgr. (Prospecte gratis) erschienen bei **C. Koehler's** Verlag in **Darmstadt.** [43]

Im Verlage von **Friedrich Andreas Perthes** in **Gotha** erschien soeben, und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Lob eines tugendsamen Weibes.

Sprüche Salomonis XXXI, 1. 10—31.
XX Zeichnungen v. Sophie Linder,
photographirt von J. Brandseph.
Mit einleitendem Vorwort
von
Dr. J. J. Balmer-Rinck.
Preis Thlr. 7.
Dasselbe in geschmackvoller Callico-Mappe
Preis Thlr. 8.

Lagerström, Angelica von: **Edle Frauen des Auslandes**, 13 Biographien 28 Sgr.
Dasselbe gebund. mit Goldschnitt Thlr. 1. 8 Sgr. [44]

[45] Soeben gaben wir aus:

Lager-Katalog III.

Grabstichelblätter

der berühmtesten neueren Meister, größtentheils Hauptblätter nach Bildern der classischen Kunstepoche in **trefflichen Abdrücken vor und mit der Schrift.**
Mit beigesetzten Preisen.
Amsler & Ruthardt. Berlin.

Burkhardt's Cicerone,

Zweite Auflage, unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. v. Zahn, III. Band, Malerei nebst Register, wird erst Ende Dezbr. zur Ausgabe kommen. Die zahlreichen Ergänzungen, welche grade dieser Band erforderte, hat das Erscheinen desselben übermäßig verzögert. Dies zur Nachricht für die Abnehmer der beiden ersten Bände mit der Bitte, die unwillkommene Verzögerung zu entschuldigen. Für Italienreisende sei bemerkt, daß sie das Werk in Mailand bei Th. Läugner, in Florenz bei Herm. Löscher, in Venedig bei H. F. & M. Münster und in Rom bei Spithöver stets vorräthig finden.

Leipzig, im November 1869.
E. A. Seemann.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: 1. von W. Engelmann, betreffend Meyer's Künstlerlexikon; 2. von der Photographischen Gesellschaft in Berlin, betreffend Galerie des Louvre.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

7. Januar.

Nr. 6.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Der neue Saalbau des Bremer Künstlervereins. — Korrespondenzen (Berlin, Karlsruhe). — Nekrolog (Joh. Carl Bähr). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Druckfehler. — Inserate.

Der neue Saalbau des Bremer Künstlervereins.

Bremen, im December 1869.

In meinem letzten Berichte aus unserer alten Hansastadt, in welchem ich Ihnen den Steinhäuser'schen Marmoraltar in der Stephanikirche und die Wiederherstellung des alten Farbenschmucks an unserem Gewerbehause schilderte, versprach ich Ihnen das nächste Mal vom Künstlerverein und seinem Leben und Streben ein Bild geben zu wollen. Es drängt mich um so mehr, mein Wort zu halten, da ich jetzt von einer Lebensäußerung desselben berichten kann, die ebenso erfreulich wie großartig und vielverheißend ist: ich meine der Vollendung seines imposanten Saalbaues, durch welchen der Verein in eine neue Phase tritt.

Sei darum zuerst eine kleine Skizze seines Entstehens Entfaltens und Wesens gegeben!

Es war im Jahre 1856, als eine Zahl von intelligenten Männern jeglichen Standes zur Gründung dieses Vereins sich verband, der, wie es in den Statuten hieß: „ein Mittelpunkt für künstlerische Bestrebungen und Interessen" sein sollte. Künstler wie kunstübende Dilettanten hatten die nächste Anregung dazu gegeben. Künstler nahmen demgemäß auch den ersten Rang darin ein, und so war der Name „Künstlerverein", der später so manchen Spott hervorrief, damals durchaus der richtige, obwohl schon nach kurzer Zeit, da die Zahl der hinzutretenden Kunstfreunde und bloß Genießenden die der wirklich ausübenden Künstler bei weitem übertraf, der Name „Kunstgenossenschaft" jedenfalls der naturgemäße dafür gewesen wäre.

Schon in der ersten Kindheit des Vereins, da er sich noch in den beschränkten Räumen eines Gasthofs bewegen mußte, war sein inneres Leben ein äußerst frisches, fröhliches und gesundes, und bei Allen ist die Erinnerung an jene Jugendzeit des Vereins eine wohlthuende und gesegnete. Man kam an gewissen Abenden der Woche zusammen, hielt Vorträge und Diskussionen über Gegenstände und Fragen der Kunst; man gründete eine Bibliothek und eine Sammlung von Zeitschriften und Kunstblättern; die Musiker erfreuten durch manches klassische Quartett und Trio, Dichter und Literaten lasen manche Proben ihrer Thätigkeit vor und eine gehobene, reizende, ja hoch heitere Geselligkeit verschönte viele Abende. So erhielt der junge Verein denn bald den besten und anlockendsten Ruf in der Stadt, so daß schon im zweiten Jahre seines Bestehens die Zahl seiner Mitglieder weit über zweihundert war, obwohl sein Leben und Wirken noch stets ein mehr inneres, nicht öffentliches blieb. Mit einem Male aber sollte er auch eine öffentliche, wahrhaft bedeutsame und hervorragende Stellung in der Kulturentwicklung unsrer Stadt einnehmen.

In der unmittelbaren Umgebung unseres alten Domes nämlich befanden sich an einer Stelle allerlei verworrene, vielfach verbaute und zerfallene Hallen und Gewölbe, wüste Räume, welche jahrelang den Dienst eines Güterschuppens und Waarenlagers versehen hatten. Wenige kannten sie, Keiner achtete ihrer, bis gerade, als der Verein sich nach einem größeren und besseren Lokale umsah, ein hervorragendes Mitglied desselben, nämlich unser genialer Architekt Heinrich Müller (der nachherige Erbauer der Börse) einmal zufällig diese alten Baulichkeiten betrat. Mit schnell prüfendem Blick nahm er zu seiner freudigen Ueberraschung wahr, daß hier in tiefster Verkommenheit und Entwürdigung ein edles Baudenkmal des Mittelalters begraben sei, aus welchem zugleich die schönsten und würdigsten Räume für den jungen Künstlerverein geschaffen werden könnten. Mit staunenswerther

Digitized by Google

Schnelligkeit ward der Plan ausgearbeitet und in's Werk gerichtet, die Bausumme durch Zeichnungen von Aktien aufgebracht; begeistert ging man an die Arbeit, rasch sanken alle entstellenden und verhüllenden Mauern, es verschwanden die Schuttberge, Säule neben Säule erschien, Bogen an Bogen, Gewölb an Gewölbe, und kaum war ein kurzer Sommer und Herbst vergangen, so zog schon der Verein jubelnd unter Sang und Klang in die wiedererstandenen Prachträume ein, deren dreischiffige gothische Halle, mochte sie nun einst ein alter Kapitelsaal oder ein Refektorium gewesen sein, hinfort eine wahre Zierde unsrer Stadt und vor Allem die Freude und der Stolz des Vereines ist. Diesem ging jetzt wie mit einem Male eine neue glanzreiche Zukunft auf, und er nahm von nun an, nachdem er seiner Vaterstadt solch ein Werk der Vergessenheit und dem Verfall entrissen und wiedergeschenkt hatte, eine ehrenvolle öffentliche Stellung einnahm, indem er zugleich in schönster Harmonie alle verschiedenen Kunstzweige zur Mitwirkung heranzog.

Zum äußeren Giebelschmuck der herrlichen Halle schuf der eben aus Rom zurückgekehrte Bildhauer Kropp eine treffliche Kolossalstatue des heiligen Lucas (abgebildet im Jahrgang 1863 der Leipz. Illustr. Ztg.), nachdem bereits verschiedene hiesige Maler das Innere mit den Portraitmedaillons von Göthe, Schiller, Mozart, Ludwig Devrient, Schinkel, Rauch u. Cornelius geschmückt hatten, zu denen sich später noch die von Palladio, Raffael und Rubens gesellten.

Auch die Vorträge und Musikaufführungen nahmen von nun an einen größeren und öffentlicheren Charakter an; heitre Feste voll Humor und Leben und ernste, sinnig geschaffene Gedenkfeierlichkeiten wechselten mit einander ab; eine kunst- wie kulturgeschichtlich gleich interessante Ausstellung bremischer Alterthümer ward veranstaltet; ein überaus glanzvolles und großartiges Kostümfest führte das Bild der alten erzbischöflichen Zeit wieder vor die Sinne; lebende Bilder und kleine dramatische Darstellungen durften nicht fehlen; der ernsteren Forschung lag die Vereinsabtheilung für Geschichte und Alterthümer ob; Bibliothek und Alterthumssammlung wuchs auf's Erfreulichste und das von seinem trefflichen und leider so früh hingeschiedenen Präsidenten meisterhaft redigirte „Bremer Sonntagsblatt" war das literarische Organ des Vereins, der von nun an eine erquickende Oase, ein schöner Lichtpunkt in dem bisher fast nur materiellen Leben und Streben unserer Handelsbevölkerung bildete. Ja, Pletzer wußte dem Verein eine solche sociale Stellung zu erringen, daß es für Jeden eine Ehre war, ihm anzugehören.

So konnte es nicht fehlen, daß der Zudrang zum Verein bald ein wirklich massenhafter wurde. Unter den anderthalbtausend seiner Mitglieder sah man auch bald alle Stände repräsentirt, vom Bürgermeister und reichen Handelsherrn bis zum Handwerker. Wer nur irgendwie Sinn und Herz für ideale Bestrebungen oder wer echte Freude an der Kunst hatte, war Mitglied des Vereins, der von jetzt an in Wahrheit erfüllte, was man bei seiner Gründung als dessen Ziel hingestellt hatte: ein Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen unserer Stadt zu sein.

Seit dem frühen Tode seines so liebenswürdigen und reichbegabten Präsidenten Pletzer und dem Fortziehen andrer bedeutender Mitglieder des Vereins wollte es scheinen, als ob ein Sinken, ein Abnehmen seiner Thätigkeit zu merken sei; dazu kam noch der große Um- und Aufschwung, den das Jahr 1866 in den politischen Verhältnissen mit sich gebracht hatte und der für das Kunstleben vorläufig keineswegs günstig war. Genug, es trat wirklich ein mehrjähriger Stillstand, ein Ermatten, ja ein förmliches Stagniren ein, bis nun auf einmal wieder ein bedeutsames Zeichen schönster und zukunftverheißender Lebens- und Thatkraft zu Tage getreten ist.

Wie schon erwähnt, gehören die Räumlichkeiten des Vereins zur unmittelbaren Umgebung unseres alten und baugeschichtlich so interessanten Doms. Sein schöner, aber sehr verkommener Kreuzgang frühgothischen Styls schließt sich hart daran, sein tiefbraunes hochragendes Gemäuer bildet mit imposanter Massenwirkung den Hintergrund, aber allerlei unschöne Häuser beengen und verdecken zum Theil das interessante Architekturbild. Auf Anregung von Hermann Allmers, der in der Weserzeitung ebenso begeistert wie schmerzvoll auf die hohe Schönheit, wie auf die tiefe Verwahrlosung des alten Kreuzgangs hinwies, faßte jetzt der Künstlerverein den Entschluß, mit einem Male durch einen großartigen Umbau unserm Dom eine würdige Umgebung zu verleihen.

Zuerst galt es ihm dabei, unserer Stadt einen größeren und würdigen Musiksaal zu schaffen, dessen sie so lange schon bedurfte. Dieser Saalbau steht jetzt in herrlicher Vollendung da. Ueber der untern Versammlungshalle und einem Theile des alten Kreuzgangs erhebt er sich. Hundert vier und vierzig Fuß beträgt seine Länge, sechs und fünfzig seine Breite; sein Dachfirst ragt volle hundert Fuß über dem Boden; sein Giebel aus prächtig braunem Portasandstein schaut mit zwei mächtigen Spitzbogenfenstern und den beiden Statuen des heil. Lucas und Petrus (beide von Kropp) auf den freien Platz, die „Domshaide", hinaus, den die bronzene Gustav-Adolf-Statue schmückt, während oben in seinen Seitenmauern gleichfalls eine Reihe edelgeformter Spitzbogenfenster ein treffliches Licht in den mächtigen Raum wirft. Eine gothische Holzdecke endlich, getragen von durchbrochenen Bogen, schließt denselben oben ab. Dichter und Künstlerbildnisse schmücken diese, sowie zwei allegorische Gruppen die Schlußwand, flüchtig und talentvoll, obwohl nur provisorisch, von dem jungen Oldenburger Historienmaler Arthur Fitgar geschaffen. Der Eindruck dieses Saals ist ein ebenso prächtiger wie ernster, eine echte Oratorienhalle

Digitized by Google

könnte man ihn nennen, wozu ihn die noch fehlende Orgel vollends schaffen würde. Das feste Orchesterpodium allein ist so hoch und geräumig, daß unter ihm sogar noch ein kleiner Saal mit Nebenzimmern angelegt werden konnte. Und daran nun stoßen wieder andre schöne Räume, z. B. ein interessantes Octogonzimmer, prächtig geschmückt mit alten goldschimmernden Ledertapeten, altem geschnitztem Friese und einem Kamin, gleichfalls mit reichem Skulpturschmucke versehen, Bruchstücken aus einem nun abgebrochenen Patrizierhause. Dieser Prachtraum ist zunächst nur für die Sitzungen der historischen Abtheilung des Vereins bestimmt; ein anderes, gleichfalls achteckiges Gemach darüber wird deren Sammlung von Alterthümern aufnehmen; nebenan stößt das stattliche Spitzbogengewölbe der Bibliothek; in der Tiefe endlich befinden sich die Küchen-, Wirthschafts- und Vorrathsräume, Alles und Jedes daselbst so praktisch und gediegen, daß es eine Lust anzusehen ist.

Am 5. November dieses Jahres ward der ganze stolze Bau feierlich eingeweiht, mit Prolog, Festrede und großartiger Musikaufführung (Beethoven's Jubelouverture und Haydn's Schöpfung) in der Oratorienhalle, deren Akustik eine ausgezeichnete war, mit einem fröhlichen Festmahl in den unteren Refektoriumshallen und zur Freude von Tausenden, die daran theilnahmen, vor Allem aber zum gerechten Ruhm des gefeierten Schöpfers dieses Werkes, Heinrich Müller's, zugleich jetzigen Präsidenten des Vereins, dem er eine Wohnung geschaffen, wie sicherlich kein anderer in der Welt sie schöner besitzen mag.

Der fünfte November 1869 ist somit zu seinem zweiten Ehrentage geworden, denn gerade an diesem Tage ward vor fünf Jahren der andere große Bau des Meisters eröffnet, unsere neue Börse. Darum durfte ihm auch jetzt der wohlverdiente Lorbeerkranz beim Feste nicht fehlen.

Möge ihm und uns Allen nun bald die größere Freude werden, auch den noch übrigen Theil seines Planes verwirklicht zu sehen, die Niederreißung der verunstaltenden Häuserreihe, die Wiederherstellung des alten Kreuzganges und endlich, was die Krönung des Ganzen wäre, — die Auferstehung des fehlenden zweiten Domthurmes!

Zwischen Marktplatz, Domshof und Domshaide liegend, würde dann durch das alte Rathhaus, die neue Börse und endlich den Dom selbst sammt seiner Umgebung eine Architekturgruppe geschaffen, wie sie an Großartigkeit und malerischer Wirkung nicht viele deutsche Städte aufzuweisen hätten. H. A.

Korrespondenz.

Berlin, im Dezember 1869.

A. In Sachse's Salon ist gegenwärtig großer Reichthum an neuen Bildern und zwar nicht nur, wie gewöhnlich, an Landschaften, sondern auch an historischen Genre- und Kostümstücken kleineren und größeren Maßstabes, sowie an Thierstücken, eigentlichen Genrebildern und Porträts. Aus der großen Anzahl besserer Bilder nenne ich nur wenige, die ihren Eigenschaften nach besondern Anspruch auf Beachtung machen können. Das glänzendste unter allen ist Paul Meyerheim's „Heuernte", meiner Ansicht nach überhaupt das Vorzüglichste, was der Künstler bis jetzt geschaffen hat. Auf großem Wiesenplane, welcher links durch den Saum eines Tannenwaldes begrenzt ist, steht ein Heuwagen mit zwei prächtigen Ochsen bespannt. Ein im Heu am Boden liegender Junge wehrt ihnen mit einem Zweig die Fliegen ab. Auf dem Wagen steht ein Mann, welcher von einem anderen unten stehenden ein neues Bündel Heu in Empfang nimmt, während ein Bauernmädchen weiter rückwärts mit der Arbeit beschäftigt ist. Andere haben die Arbeit bereits verlassen und wenden sich heimwärts dem Dorfe zu, dessen Dächer vom Hintergrunde her sichtbar werden. Die Farbe ist von großer Frische und der Auftrag breit und keck. Das Bild ist naturalistisch im Einzelnen, wie nur eines von den früheren. Und doch liegt ein sanfter, duftiger Hauch auf den Gegenständen, nach der Ferne zu geht er in das zarte Blau über, welches der Spätsommerlandschaft vorzugsweise eigen ist. Die Stimmung der Landschaft kommt zu ihrem vollen Rechte trotz der so bestimmt betonten, realistisch gehaltenen Staffage des Vordergrundes. In diesem Gegensatze zwischen stofflicher Wahrheit und poesieähnlicher Naturstimmung liegt der Hauptreiz des schönen Bildes, das leider nicht uns erhalten bleibt, sondern in Kurzem an den Ort seiner Bestimmung, nach Brüssel, abgehen wird. — Demnächst sammelt ein wundervolles Thiergenre von Gebler (München) die Zuschauer um sich. Es ist koloristisch und überhaupt technisch kaum geringer als das obengenannte Bild, und der Künstler hat sogar versucht, seine Figuren, die Insassen eines geräumigen Stalles, in einen lebendigen und äußerst vergnüglichen Rapport zu einander zu setzen. Mit wirklichem Behagen und nicht nur mit der Zufriedenheit, die sich an dem wohlgelungenen Ausdruck des einzelnen Thiertypus genügen läßt, betrachten wir die prächtig-natürlichen Stierkälber zur Linken, die mit einem schwarzen, behaglich käuenden Ziegenbocke im Hintergrunde Blicke wechseln. Dazu schnattert eine kleine Entenfamilie, mit sichtlicher Neugier die dort sich entspinnende Unterhaltung überwachend. So ist denn das schöne Bild geeignet, wie nur selten ein Thierstück, ein allgemeines Interesse zu erwecken. — Bedeutend ist ferner, wenn auch nicht in allen Stücken erfreulich, ein kleines Bild von C. Gussow: Pan mit einer Nymphe ringend, beide in Brustbildhöhe sichtbar, zwischen grünem Schilfrohr, durch welches grelles Sonnenlicht einfällt. Die Behandlung ist von erstaunlicher Breite und das Spiel der Lichter im grünen Rohr und auf den Körpern der Ringenden von wundervollem Glanz. Trotz dieser Eigenschaften trägt die Erscheinung des Bildchens

Digitized by Google

die Merkmale absichtlich gesuchter Besonderheiten an sich, denen gegenüber das anerkennende Wohlgefallen zumeist auf die technischen Einzelheiten angewiesen ist. — Zum Schluß mag noch Camphausen's „Dragonerattaque bei Nachod" (Leutnant von Raven) erwähnt werden; es ist von lebendiger Bewegung und leidlicher Technik, ohne vor ähnlichen Bildern des Künstlers merklich sich auszuzeichnen.

Der Kunstverein unter den Linden weist mehr als die doppelte Anzahl Bilder gegen den Bestand der letzten Zeit auf. Darunter ist, wie gewöhnlich, sehr viel Mittelgut und ein Theil Dilettantenarbeit. Gute Landschaften sind ausgestellt von J. Hermes (Düsseldorf), dem wir fast immer hier begegnen, darunter eine besonders schöne Märkische Landschaft: Häuser von Erlen umgeben, fein in der Stimmung und leicht und duftig gemalt. Ferner hängt hier ein schöner, von reichlichem Wasser durchzogener Wald, dessen Bäume im dunstgeschwängerten Herbstsonnenschein goldig glänzen, vorne links mit einem Hirsch staffirt. Der Künstler — vielleicht auch eine Künstlerin, wenn der gesammte Eindruck und die einzelnen Merkmale nicht täuschen — heißt M. Zierold. — Rudolf Schick (Berlin) hat die Frucht eines römischen Aufenthaltes, in einem Bilde („Rückkehr aus dem Gebirge. — Apennin") ausgestellt, welches freilich auf den ersten Blick einen absonderlichen Eindruck macht. Fast die ganze Bildfläche, von oben bis an den unteren Rand, ist von einem sanft abfallenden Gebirgskamm eingenommen; ein schmaler Streif Himmel nur und ein kleines Stückchen Ferne ist an einer Stelle sichtbar. Der Boden ist von röthlichem oder kreidig-gelbem Gestein und von spärlichem Schlingkraut ähnlicher Farbe bedeckt. Das macht zunächst einen wunderlichen Eindruck und sieht mehr einer geologischen Studie als einem Bilde ähnlich. Auf diesen Grund ist eine reizende Staffage gesetzt, Ziegen, die vom Gebirg heimkehren und in munteren Sprüngen vor und hinter ihrem Hirten, einem halbnakten, etwas idealisirten syrinxblasenden Jungen, daher laufen. Die Figuren heben sich nicht plastisch genug gegen den Grund ab, das Bild hat überhaupt nicht Lokalfarbe genug, um die fehlende Kraft der Zeichnung zu ersetzen. Hat man aber erst an die gebrochenen Töne sich gewöhnt, so empfindet man Freude an der Erfindung und Anordnung, die von einem Talente zeugt, welchem man gerne einmal wieder mit einer mehr durchgearbeiteten Leistung begegnen möchte. — Anziehend sind vier kleine Landschaften des Norwegers Magnus von Bagge (Berlin), wasserreiche Gebirgspartien seines Heimatslandes darstellend. Wie seine früheren Bilder, sind sie von einer in's Detail gehenden Sauberkeit der Zeichnung, wie wir sie an Oelbildern heute kaum noch gewohnt sind; überall begegnen wir scharfen Umrissen, als ob die Feder, wie bei getuschten Federzeichnungen, anstatt des Pinsels sie gezogen hätte. Weil aber die Farbe durchaus selbständig der Zeichnung folgt, weil sie in ihren Nüancen eben so mannichfaltig, wie jene bestimmt ist und dazu in ihrer silberklaren Tönung einen besonderen Vorzug zeigt, so verliert sich der Eindruck jener Eigenthümlichkeit bald. Ohnehin zeigt die Gebirgswelt, wenn sie in reinem, wolkenlosem Sonnenlichte steht, schärfere Silhouetten, als unser Auge sie zu sehen pflegt. — Das einzige Figurenstück von Bedeutung ist „das Ende der Schlacht bei Leipzig" von Nicutowski, ein Längenbild, welches in ziemlich geradliniger Anordnung den Angriff der von rechts heranziehenden preußischen Landwehr gegen die auf der Linken stehenden Gardegrenadiere Napoleon's darstellt. Die Zeichnung ist fließend und korrekt, die Farbe von einer angenehmen Klarheit, ungetrübt durch Staub und Pulverdampf, die auf unsern Schlachtenbildern häufig die Hauptsache sind und jeden Anspruch an Zeichnung und Kolorit mit dem zwingenden Hinweis auf die Naturwahrheit jener Bestandtheile zurückweisen.

Karlsruhe, Anfang Dezember. (Schluß.)

Die für die Rheinbrücke zu Mannheim bestimmte Statuengruppe vom Bildhauer Möst in Karlsruhe ist nunmehr an ihren Bestimmungsort abgegangen. Sie ist in grauem Sandstein ausgeführt und besteht aus drei Kolossalfiguren — von beiläufig doppelter Lebensgröße, — von welchen sich als Mittelfigur auf erhöhtem Postament eine Minerva als die verkörperte Göttin erfinderischer und muthiger Thatkraft darstellt; neben ihr befindet sich linkerseits, halb sitzend halb liegend, Merkur, den Handel und Verkehr repräsentirend, und auf der andern Seite eine sitzende weibliche Figur mit einem Spinnrocken, als die sinnbildliche Darstellung des Gewerbes und der Industrie. Die beiden erstgenannten Figuren geben sich auf den ersten Blick als die olympischen Gottheiten zu erkennen, mit der dritten ist sich die Komposition untreu geworden und mit einem Male von den traditionellen Gestalten der antiken Sage zur reinen Allegorie übergesprungen. War unter den halben und ganzen Göttern der griechischen und römischen Mythologie ein Vertreter für Industrie und Gewerbe nicht zu finden, so blieb unseres Erachtens nichts übrig, als die beiden andern Figuren ebenfalls zu allegorischen Gestalten herabzudrücken, anstatt sie strenge der griechischen Tradition nachzubilden. Die Mittel- und Hauptfigur ist der Pallas Athene der Alten in dem zierlichen Gewande des dorischen Stammes nachgebildet. Die gelungenste und eigenartigste Schöpfung ist die Figur des Merkur, in dessen ganzer Erscheinung, in der bewegten Geberde, der Spannung der Muskeln und in dem durchgebildeten Kopfe körperliche und geistige Gewandtheit, Energie und die stete Bereitschaft zu thatkräftigem Handeln sich unverkennbar aussprechen. Ruhiger,

Digitized by Google

gemäßigter gibt ſich die dritte Figur. Die zarten und und weichen Formen des Weibes, die ſchön und edel gehalten ſind, bedingen dieſen Ausdruck. Die Gruppe baut ſich pyramidaliſch auf, von der ſtehenden und etwas höher geſtellten Mittelfigur aus ziehen ſich die Linien nach links und rechts längs der tiefern Seitenfiguren herab; klar und fließend geben ſich die Konturen und erhöhen den wohlthuenden Anblick des Ganzen. Da und dort erinnert die Behandlung der Formen, wenn auch nur in leiſen Spuren, an die Plaſtik des Rokoko, auch erſcheinen die Köpfe der Figuren etwas ſchwer und die Leiber auffällig ſchmal; im Uebrigen iſt das Werk frei von peinlichen Kleinigkeiten und jeder Trivialität. Durch einen ſorgfältigen und ſehr ſaubern Schliff iſt den nackten Figurentheilen eine feine und ſanfte Oberfläche gegeben und überhaupt dem Materiale trotz ſeiner ſtumpfen und glanzloſen Oberfläche ſoviel Leben wie möglich abgewonnen. Die Gruppe kommt auf die hohe ſteinerne Eingangspforte zur Gitterbrücke zu ſtehen; obwohl in erſter Reihe nur dekorativer Schmuck, wird ſie doch ihres künſtleriſchen Werthes wegen eine ſelbſtändige Bedeutung behaupten.

Dem Streben der Neuzeit folgend, das, was unſerer Kunſtübung in hohem Grade fehlt, den Zuſammenhang mit dem Gewerbe ihr wiederzugeben, hat Profeſſor Feodor Diez in einer kleinen Brochure die Frage in Anregung gebracht, ob nicht der Kunſtſchule zu Karlsruhe, welcher der Verfaſſer der Schrift für das laufende Jahr als leitendes Mitglied vorſteht, eine Organiſation gegeben werden könnte und ſollte, welche ſie zugleich zur Ausbildung des Kunſtgewerbes befähigte. Es ſind in dieſer Beziehung von dem Verfaſſer beachtungswerthe Vorſchläge gemacht worden, wobei überall vorausgeſetzt zu ſein ſcheint, daß die Kunſtſchule, welche bisher eine Hofanſtalt war und aus Mitteln des Hofes unterhalten wurde, in eine Staatsanſtalt umgewandelt und aus Staatsmitteln dotirt würde. Um der Sache im Kreiſe der Volksvertretung Eingang zu verſchaffen, wurde die Denkſchrift den Mitgliedern der beiden Kammern mitgetheilt, worauf denn die Berathung des Budgets des Handelsminiſteriums bei der Ausgabepoſition für die Landesgewerbehalle zur Beſprechung der in der Diez'ſchen Denkſchrift gemachten Vorſchläge geführt hat. Man erkannte wohl die Nothwendigkeit einer Verbeſſerung und Hebung des Zeichenunterrichts in den Volksſchulen an, und glaubte dieß am zweckmäßigſten durch Verwilligung einer entſprechenden Summe für die Ertheilung von Zeichenunterricht in den Schullehrerſeminarien zu erreichen. Die Sache iſt vorerſt in die Kommiſſionen zur vorberathenden Behandlung und zur weiteren Berichterſtattung an die Kammer zurückgewieſen, im Ganzen aber wird man nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß wenig Geneigtheit vorhanden iſt, auf die Vorſchläge des Prof. Diez in dem von ihm beabſichtigten Sinne und Umfange, insbeſondere auf Umwandlung der Kunſtſchule in eine „Hochſchule der Induſtrie" als Staatsanſtalt einzugehen. Wie nun der ſchließliche Ausgang der Sache ſich geſtalten mag, immerhin wird man dem Verfaſſer der Denkſchrift Dank wiſſen, in einer Lebensfrage der Kunſt ſowohl als der Kunſtinduſtrie ein zu beherzigendes Wort geſprochen zu haben.

Gerüchtweiſe verlautet, daß Maler Rieſſtahl als Profeſſor für das Genrefach an unſere Kunſtſchule berufen worden ſei und dieſem ehrenvollen Rufe folgen werde. Seine Leiſtungen als Künſtler ſowohl als ſeine tüchtige und liebenswürdige Perſönlichkeit würden ihn für den Lehrerberuf ſehr wohl befähigen. Profeſſor Descoudre, der ſeit Jahren an derſelben Anſtalt als Lehrer der Hiſtorienmalerei wirkte, längere Zeit aber wegen Krankheit ſeinem Berufe entzogen war, ſoll ſich ſoweit wieder erholt haben, daß er ſowohl die eigene künſtleriſche als auch die Thätigkeit als Lehrer wieder aufzunehmen in der Lage ſei. Erfüllt ſich die Berufung Rieſſtahl's, ſo wäre die Karlsruher Kunſtanſtalt wieder vollſtändig mit tüchtigen Lehrkräften verſehen. Immerhin aber wird der Weggang des Koloriſten Canon, der als ein rühriges Ferment der Anſtalt diente, zu bedauern ſein. Derſelbe iſt nach Stuttgart übergeſiedelt.

Der als Profeſſor der Kunſtgeſchichte am hieſigen Polytechnikum angeſtellte Dr. Alfr. Woltmann hat für die Mitglieder der Kunſtſchule und Freunde der Kunſt regelmäßige Vorleſungen über neuere Kunſtgeſchichte eröffnet, die zahlreich beſucht ſind. Auch um die hieſige Gemäldegalerie hat ſich Woltmann Verdienſte erworben. Die Bilder der Galerie wurden nach ſeiner Anordnung zweckmäßiger aufgeſtellt, falſche Bezeichnungen beſeitigt und, wo möglich, durch die richtigen erſetzt; auch eine Reihe von Kunſtwerken, welche in andern dem Publikum nicht zugänglichen Staatsräumlichkeiten zerſtreut waren, wurden der Galerie, der ſie urſprünglich angehörten, auf Woltmann's Bemühungen hin wieder zurückgegeben.

Nekrolog.

C. **Johann Carl Bähr** †. Die Kunſtakademie zu Dresden hat am 29. Septbr. durch den Tod einen ihrer Lehrer, den Profeſſor Joh. Carl Bähr, verloren. Derſelbe, am 18. Aug. 1801 in Riga geboren, war ein Enkel des Erbauers der Dresdener Frauenkirche. Er hatte ſich unter Matthäi zum Maler ausgebildet und war ſeiner Zeit ein geſuchter Porträtiſt, doch hat er ſich auch auf anderen Darſtellungsgebieten nicht ohne Erfolg bewegt. Von ſeinen Hiſtorienbildern dürfte eine Darſtellung der „Wiedertäufer zu Münſter" am bekannteſten ſein. Das Bild wurde von dem ſächſiſchen Kunſtverein angekauft und fand durch letzteren in einer Lithographie Vervielfältigung. Ein zweites großes Bild „der Tod Ivan des Schrecklichen" befindet ſich in der Dresdener Gemälde-Galerie. Bähr war ein vielſeitig gebildeter Geiſt, der auch literariſch nach verſchiedenen Richtungen hin thätig war. Neben der Alterthumswiſſenſchaft beſchäftigte er ſich mit der Naturwiſſenſchaft und beſonders war er ein begeiſterter Anhänger der Goethe'ſchen Farbentheorie. Durch Rede und Schrift trat er für die letztere gegen die Newton'ſche Farbenlehre ein. Sein Buch: „Vorträge über Newton's und Goethe's Farbenlehre. Dresden 1863." wird in dem Kampfe der beiden Theorien immer, und namentlich für Künſtlerkreiſe, eine beachtenswerthe Erſcheinung bleiben.

Digitized by Google

Kunstliteratur und Kunsthandel.

B. **Die fünfzigjährige Jubelfeier der k. Kunstakademie zu Düsseldorf,** welche im Juni v. J. so festlich begangen wurde, ist nunmehr in einem Buche von Ludwig Bund ausführlich beschrieben worden (Verlag von H. Budich in Düsseldorf). Dasselbe enthält eine historische Einleitung über die Gründung und Entwickelung der Akademie, die Schilderung der verschiedenartigen Festlichkeiten nebst sämmtlichen Reden und als Anhang das Reglement für die königl. Kunstakademie zu Düsseldorf vom 24. November 1831 vom Minister von Altenstein, welches hier zum erstenmale veröffentlicht erscheint und in mancher Hinsicht von Interesse sein dürfte. Das höchst elegant ausgestattete Werk wird gewiß von den vielen Festtheilnehmern sowohl wie von allen Kunstfreunden freundlich aufgenommen werden, da es eine bedeutungsvolle Begebenheit im Leben der Düsseldorfer Akademie in würdiger und ansprechender Weise schildert.

A. **Die dritte große Versteigerung** von Oelgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen neuerer Meister, welche am 19. und 20. November v. J. durch die Sachse'sche Hofkunsthandlung im Lokale der permanenten Ausstellung abgehalten wurde, führte zum Verkaufe sämmtlicher (143) Nummern. Hohe Preise sind nicht erzielt worden, doch ließ sich das voraussehen, da die Geschäftsleitung von vornherein beschlossen hatte, ein Treiben der Käufer nicht zu gestatten und nur die reelle Ansteigerung entscheiden zu lassen*). Um so günstiger war die Gelegenheit für die Käufer. Unter der Menge des Versteigerten befand sich eine Reihe vorzüglicher Sachen, die wir kurz hervorheben wollen.

1. Oelgemälde: Fritz Bamberger, „Herbstmorgen am Starnberger See" (1867), angekauft durch Herrn Michelis (175 Thlr.) — Ch. Hoguet, „Hirten an der Meeresküste", (1869), durch Hrn. Sachse (121 Thlr.) — Karl Jutz, „Enten", (s. unsre Mittheilung in Nr. 24 der Chronik), durch Hrn. Dr. Strousberg (200 Thlr.) — Riefstahl, „Märkische Landschaft", (1852), ein kleines Bild ersten Ranges, durch Hrn. Sachse jun. (405 Thlr.) — Henry Scheffer, „die Ergreifung der Charlotte Corday nach der Ermordung Marat's," (1858 vollendet), großes Gemälde von lebendiger Charakteristik und feiner koloristischer Haltung, durch Hrn. Adolph Liebermann (795 Thlr.). — Drei Farbenskizzen von Schirmer († Karlsruhe) durch die Herrn Parthey und Bankdirektor Henkel (65, 101 und 80 Thlr.). — Max Schmidt, „Angler im Schilf" (1868) — ein ganz gutes, aber im Verhältniß zu anderen Leistungen des Künstlers keineswegs bedeutendes Bild, durch Herrn Henckel (231 Thlr). — In Bezug auf minder bedeutende, zum Theil auch kleinere Bilder genügt es, die Namen E. und L. de Cauwer, Deiker, E. Hildebrandt, Hofemann, F. Kaiser, Pflugradt, Triebel u. s. w. zu nennen.

2. Aquarellen und Zeichnungen, im Ganzen 100, darunter viele im Preise bis zu 10 Thlr. Von bekannteren Namen erwähnen wir die Brüder Alt, G. Bleibtreu, F. Eibner, E. Hildebrandt, Hofemann, Koekkoek, Leu, Mintrop, Zeiß. Eine Hildebrandt'sche Aquarelle („Kapitol in Washington") ward für 60 Thlr., die Pfannschmidt'sche Zeichnung von Lessing's „Hussitenpredigt" für 55 Thlr. durch Herrn A. Liebermann angekauft.

*) Sehr nachahmenswerth, aber schwer durchführbar. Anm. d. Red.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Galerie-Kommission in Hamburg hat das auf der jüngsten internationalen Münchener Kunstausstellung praemiirte große Bild des vortrefflichen Thiermalers Anton Braith in München „Ein Zug Ochsen" zum Preise von 300 Louisdor für die dortige neue Kunsthalle angekauft.

Die **„Royal Academy"** in London wird während der ersten Monate des Jahres 1870 in dem neuen Akademiegebäude, welches sie jüngst bezogen, eine Leihausstellung alter Bilder veranstalten. Ein Komité, aus Akademiemitgliedern gebildet, bemüht sich in umfänglicher Weise eine Anzahl vorzüglicher Kunstwerke aus den verschiedenen Privatgalerien Englands herbeizuziehen. Daneben soll eine möglichst vollständige Sammlung der Gemälde Stanfield's und Leslie's zur Ausstellung kommen, sowie Marco Oggionno's Kopie von dem Abendmahl Lionardo's, welche sich im Besitz der Akademie befindet und, nachdem das Original selbst nur noch eine Ruine, als das wichtigste Hülfsmittel für das Studium des unvergleichlichen Meisterwerkes betrachtet werden muß.

A. **Berlin.** Als verfrühte Symptome in Sachen des Humboldtdenkmals bemerkten wir im Kunstverein unter den Linden zwei kleine Modellskizzen aus broncirtem Gips von E. Mehnert. Die eine, nach „antikischer Art", zeigt Humboldt stehend im langen Mantel, von einem fackeltragenden Flügelknaben begleitet, der ihm die Kosmos-Kugel reicht. Nach der anderen sitzt der Gelehrte im modernen Anzug, mit Rock und Kniehosen bekleidet, und schreibt auf einem Blatte, welches auf dem einen Knie ruht. Die besagte Kugel liegt ihm zur Seite. Letzterer Skizze würde wohl der Vorzug zu geben sein: übrigens läßt sich bei dem kleinen Maßstabe der Gegenstände kein sicheres Urtheil fällen.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Das Komité des Vereins zur Errichtung eines Denkmals für Peter von Cornelius** in dessen Geburtsstadt Düsseldorf hatte in den ersten Tagen des November eine Sitzung, worin der zu erlassende Aufruf berathen und beschlossen wurde, den Fürsten Karl Anton von Hohenzollern um Uebernahme des Protektorats des Vereins zu ersuchen, wozu sich derselbe auch bereit erklärte. Gleichzeitig fand auch die Wahl des geschäftsführenden Ausschusses statt, die auf folgende Herren fiel: Präsident von Kühlwetter, Vorsitzender, Regierungsassessor Steinmetz Schriftführer, Rechnungsrath Lehrbosß Kassirer, Oberbürgermeister Hammers, Assessor a. D. Courth, Historienmaler Baur, Dr. Hausmann und die Professoren Camphausen und Bewer. Die Einnahmen belaufen sich bis jetzt im Ganzen auf 3038½ Thaler, worunter sich außer den von uns bereits gemeldeten Schenkungen auch 200 Thaler aus Regierungspräsidialfonds und 549 Thaler an Vereinsbeiträgen befinden. Es fehlt mithin noch ein großes Kapital zur Erreichung des schönen Ziels, und es bedarf daher der regsten Betheiligung aller Kreise des Gesammtvaterlandes, die erforderliche Summe von mindestens 20,000 Thalern zu beschaffen.

B. **Der Historienmaler Josef Kehren in Düsseldorf** hat ein großes Gemälde begonnen, welches Saulus an der Leiche des gesteinigten Stephanus darstellt nach einer ältern Komposition, die der Künstler für das Album des verstorbenen Direktors von Schadow entworfen. Nach der Vollendung der Rethel'schen Fresken im Aachener Kaisersaal und einer großen Justitia, ebenfalls nach Rethel's Komposition, ist dies Bild die erste größere selbständige Arbeit, die Kehren seit langer Zeit unternimmt.

p. p. **„Eines der berühmtesten Gemälde A. Dürer's,** „der Tod Mariens", das man für verloren hielt, ist so eben in einer kleinen Kirche Oberösterreichs gefunden worden. Der Pfarrer derselben hatte keine Ahnung von dem seltenen Schatze, den sie enthielt." (Illustr. Zeitung v. 9. Okt. 1869).

Diese und ähnliche Notizen laufen nun schon so geraume Zeit durch alle Blätter, daß wir dieselben nicht länger mehr mit Stillschweigen übergehen dürfen. Zum Glücke sind die darin enthaltenen Angaben der Art, daß sie kaum einen Kunstkenner zu zeitraubenden Nachforschungen verleiten dürften. Ein berühmtes Gemälde Dürer's, den Tod Marien's darstellend, hat es nämlich nie gegeben: wenn man nicht etwa das bis 1822 in der gräflich Fries'schen Galerie in Wien befindliche darunter verstehen will. Dieses ist zwar jetzt verschollen, doch genügt schon die Beschreibung bei Heller (I. Abtheil. S. 261) zur Widerlegung seiner Echtheit. Wenn dasselbe indeß einige Aehnlichkeit mit der Darstellung in der Folge des Marienlebens gehabt haben mag, so ist das entsprechende Münchener Bildchen vollends eine späte Kopie nach diesem Holzschnitte, und zwar auf Blech in gleicher Größe; leider verunziert dasselbe, wie wir uns erst kürzlich überzeugten, noch immer, hoffentlich schon bald am längsten den Namen des Meisters in der Pinakothek. Da nun ein anderes Gemälde, auf welches obige Notiz passen könnte, sonst nirgends vermißt wird, so that der erste Abfasser derselben jedenfalls wohl daran, keine Namen zu nennen und auch nicht den eigenen. Glaubwürdig bleibt an seiner inhaltschweren Nachricht jedenfalls, daß in einer kleinen Kirche Oberösterreichs, wie auch in vielen anderen Dorfkirchen, ein Bild von jener weitverbreiteten Sorte existirt, die man Dürer nennt, weil auch der älteste Bauer im Ort sich an die Herkunft desselben nicht mehr erinnert. Das Ueberraschende aber liegt darin, daß ein ahnungsloser Pfarrer bisher versäumt hatte, einen

Digitized by Google

solchen Schatz auf den nun nicht mehr ungewöhnlichen Namen Dürer zu taufen.

? **Die Eröffnung des neuen Ausstellungslokals für den Verein Berliner Künstler** in dem Geber'schen Industriegebäude in der Kommandantenstraße hat kürzlich stattgefunden. Das Lokal war schon seit einiger Zeit von den Baumeister Ende u. Boeckmann dem Verein für eine privatim von demselben auszuführende Dekoration übergeben. Es hat 107' Länge, 19' Breite, 15' 3" Höhe.

Für die vier Dombaulotterien in Köln, welche seit dem Jahre 1866 stattgefunden haben, wurden von dem Vorstande des Central-Dombau-Vereins im Ganzen 90,000 Thaler zum Ankaufe von Kunstwerken verwandt. Diese Summe vertheilt sich, wie folgt, auf die Künstler nachstehender Städte: Düsseldorf 45,501 Thlr. München 15,522 Thlr. Berlin 10,243 Thlr. Köln 6333 Thlr. Weimar 2604 Thlr. Karlsruhe 2556 Thlr. Wien 1925 Thlr. Stuttgart 1659 Thlr. Freiburg im Breisgau 800 Thlr. Kreuznach 750 Thlr. Dresden 575 Thlr. Frankfurt a. M. 466 Thlr. Cleve 400 Thlr. Gotha 170 Thlr. Königsberg 226 Thlr. Hamburg 140 Thlr. Hannover 80 Thlr. Bonn 50 Thlr. — Für die am 13. Januar stattfindende fünfte Dombau-Lotterie sind abermals 20,000 Thaler zum Ankauf von Kunstwerken ausgesetzt. Die bemerkenswerthesten Gemälde, welche zum Zweck der Verloosung erworben wurden, sind folgende: Eine Grablegung Christi von dem Kölner Erich Correns in München zu 900 Thlr.; Paulus und Lydia von Prof. F. Schubert in Berlin 800 Thlr.; die Hopfenärnte von Ph. Epp in München 700 Thlr.; der Kirchweihtanz von A. Bischer in München 550 Thlr.; der Strand bei Neapel von A. Arnz in Düsseldorf 420 Thlr.; aus dem Schächenthal von C. Jungheim in Düsseldorf 410 Thlr.; Landschaft von A. Dreßler in Breslau 350 Thlr.; der Pilatus am Vierwaldstättersee von J. Jansen in Düsseldorf 350 Thlr.; Winterabend von A. Stademann in München 350 Thlr.; Winter und Frühling von E. Geselschap in Düsseldorf 340 Thlr.; Bauernfänger von C. M. Webb in Düsseldorf 300 Thlr.; die kleinen Rekruten von C. Böcker in Düsseldorf 300 Thlr.; Blindekuhspiel von H. Leinweber in Düsseldorf 300 Thlr.; nach der Jagd von L. Volz in München 250 Thlr.; Ruine des Tempels des Mars Ultor von H. Harrer in Düsseldorf 275 Thlr.; Winterlandschaft von L. Munthe in Düsseldorf 275 Thlr.; Transport von Gefangenen in Böhmen von Chr. Sell in Düsseldorf 275 Thlr.; Landschaft von L. Halauska in Wien 265 Thlr.; vor der Promenade von G. Stever in Düsseldorf 265 Thlr.; Ital. Genrebild von J. Fay in Düsseldorf 260 Thlr.; Dorfpartie von Chr. Mali in München 250 Thlr.; Recognoscirung bei Trautenau von E. Hünten in Düsseldorf 250 Thlr.; Portraitmaler in Nöthen von F. Meyer in München 250 Thlr.; Lauterbrunnenthal von J. Bernardi in Düsseldorf 230 Thlr.; Vorbereitung zum Feste von F. Sonderland in Düsseldorf 215 Thlr.; die jungen Lootsen von K. Lork in Dusseldorf 210 Thlr.; am Brienzer See von A. Keßler in Düsseldorf 200 Thlr.; Campagna di Roma von A. Metzener in Düsseldorf 200 Thlr.; Waldinneres von Ph. Röth in Düsseldorf 200 Thlr. Neben diesen noch verschiedene kleinere Gemälde von H. Sondermann, J. Ruinart, E. Stammel, H. L. Frische, H. Deiters, A. Schaeffer, W. Nabert, P. J. Minjon, P. Preyer, F. Edel, C. Hilgers, B. Wolf, J. B. Lindlar und Lina von Perbandt, sämmtlich in Düsseldorf, ferner von J. G. Steffan, F. Mayer, A. Steinach, F. Quaglio, E. Geim, J. Munsch ꝛc. in München; von Prof. G. Osterwald und Hofmaler A. Wegelin in Köln. Von Sculpturwerken wurden angekauft: eine Marmorbüste „Italienerin" von G. Willgohs in Berlin; ein Marmor-Relief „Pius IX." von F. Meinen in Köln und eine zierlich ausgearbeitete kleine Tischplatte von weißem Marmor von Clara Jaeger in Köln.

Aus Florenz wird der Augsb. Allg. Zeitung berichtet, daß der nun definitiv mit dem Ausbau der Domfaçade betraute Professor de Fabris bereits Detailzeichnungen für die Ausführung des Werkes angefertigt hat und daß jetzt nur noch — die Geldmittel fehlen, um die so lange hinausgezögerte Angelegenheit endlich in Fluß zu bringen.. Inzwischen ist de Fabris zum Konservator und Restaurator des Domes, Glockenthurms und Baptisteriums ernannt worden und wird in dieser Stellung sich hoffentlich die fehlenden Mittel bald verschaffen können. — Bei den Restaurationsarbeiten im Inneren von S. Croce sind in der Capella del Sagramento Fresken aus dem 14. Jahrhundert mit Geschichten verschiedener Heiligen aufgefunden worden, welche alle Wände und Gewölbe bedeckten. An den Nebengebäuden des Konvents kamen vermauerte Säulen zu Tage; auch der Kreuzgang mit der schönen Capella de' Pazzi wird hergestellt, und erhält in seiner Mitte einen Garten statt der Steinplatten.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Allmers, H. Die altchristliche Basilika als Vorbild des protest. Kirchenbaus. Oldenburg, Schulze. gr. 8. ⅓ Thlr.

—— Römische Schlendertage. 2. Aufl. Ebenda. gr. 8. 1 Thlr. 26 Sgr.

Försterling, O. Die schöne Müllerin. 20 Original-Radirungen. Berlin, Kuntzmann & Co. 12 Thlr.

Frank. Friedrich II., unter Leitung von E. Mandel gest. von H. Meyer (22: 17 Ctm.) Berlin, Schroeder 3 Thlr.

Klemt, A, Zur Orientirung auf dem Gebiete der bildenden Kunst. gr. 8. Prag, Ehrlich. 8 Sgr.

Knaus, L. Die jungen Katzen, gestochen von J. Sonnenleiter. gr. fol. (37:28 Ctm.) Wien, Kaeser. 4 Thlr.

Mantz, Paul. Les chefs-d'oeuvres de la peinture italienne, ouvrage contenant 20 planches chromolithographiques, exécutées par F. Kellerhoven, 30 planches sur bois et 40 culs-de-lampe et lettres ornées. fol. Paris, Didot. 100 frs.

Mignard, Pierre. Maria Mancini, gez. u. gest. von Rob. Reyer (21:17½ Ctm.) Berlin, Schroeder 5 Thlr.

Pabst, K. Robert, Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. 8. VIII. &c. 231 Seiten. Bern, Haller.

Planck, K. Ch., Gesetz und Ziel der neueren Kunstentwicklung im Vergleiche mit der antiken. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Sgr.

Rambert, Ch. Die Kunst in der modernen Industrie; Zeichnungen, Kopien und Skizzen. Lief. I—V. (50 lithogr. Blätter) kl. fol. Lüttich, Claesen. 8⅓ Thlr.

Richter, Ludwig. Gesammeltes. 15 Bilder für's Haus, in Holzschnitt von H. Bürkner, K. Oertel etc. kl. fol. Dresden, Richter. 2⅓ Thlr.

Thorwaldsen's Alexanderzug. Nach Zeichnungen von F. Overbeck in Kupfer gest. von S. Amsler. Neue Ausg. Herausgegeben von H. Lücke qu. fol. Leipzig, Dürr. 6 Thlr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 12.

Bemerkungen über die Anlage der kleinen evang. Kirchen. (Schluß). — Die kirchl. Kunstausstellung in Stuttgart (Schluß).

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 51.

Ueber Mörtel und Cement. — Vorlesungen im Museum.

Gewerbehalle. 12. Heft.

Der Rahmen und die Fenstergalerie in formaler und dekorativer Beziehung. — Röm. Nische der Attica vom Tempel des Nerva in Rom, Romanische, gothische und Renaissance-Einfassungen und Rahmen. — Moderne Dekorationen, Vase in Majolika, geschnitzter Rahmen; Füllungen eines Schmuckkästchens, Pendüle-Kamin, Wandschrank; Prachtbuffet; gemalter Plafond; gothischer Grabstein; Grabgitter.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 69.

Ueber Heliographie. — Neue Druckverfahren nach Albert's Art.

Ergänzungsblätter. V. Heft 1.

Leben und Werke Hans Holbein des Jüngern. Von Bruno Meyer.

Gazette des Beaux-arts. December.

Union centrale des Beaux-arts: Musée oriental; Chine (Mit Abb.). — Phrud'hon (Mit Abb.). — Artistes de divers genres formés par Rubens. — Les industries de luxe a l'exposition de l'Union centrale (Mit Abb.).

Chronique des Arts. Nr. 47–51.

Musée céramique de Lille. — Corresp. de l'Allemagne (Vienne). — M. A. Morel. — Les collections de San Donato. — Encore le groupe de M. Carpeaux. — Découvertes à Pompei. — Société historique de Compiègne. — Les femmes de Göthe, gravures d'après W. de Kaulbach. — Nécrologie (J. André).

Journal des Beaux-arts. Nr. 22. 23.

Mort d'Overbeck. — La phototypie. — Hôtel de ville de Gand, découvertes importantes. Journal d'un Archéologue: Tamise. — Lenepveu

Art-Journal. December.

The knights of the midle ages XI. (Mit Abb.). — Obituary (George Foggs; John Horsburgh; P. Hébert; Luigi Poletti). — Ant. Jos. Wierts. — The Dudley gallery. — Stately homes of England. IX. Melbourne Hall. (Mit Abb.). — British artists Nr. 89. William Gale. (Mit Abb.). — Albert Dürer. — Recent improvements in minor British art-industries: Twisted iron work. (Mit Abb.).

Druckfehler.

In Chronik Nr. 5 S. 41, 1. Sp. 11. Zeile v. u. lies: „getauft" statt gebraucht.

Digitized by Google

Inserate.

Im Verlage von Rud. Hoffmann in Berlin ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

ANAKREON.

Randzeichnungen zu anakreontischen Liedern

in

Original-Radirungen von Otto Försterling.

Mit gestochenen Texten, metrisch übertragen von Friedrich Eggers.

Achtzehn Blatt auf chinesischem Papier (11½:15½") nebst Titel und Inhalt in eleganter Calicot-Mappe mit Relief- und Golddruck.
Preis 15 Thlr., in Carton-Umschlag nur 12 Thlr.

A. Woltmann sagt in Nr. 585 der National-Zeitung vom 15. December 1869: „Durch eine Folge von Original-Radirungen „Im Walde" hat sich Otto Försterling schnell die Gunst des Publikums gewonnen. Die stimmungsvolle Anmuth dieser landschaftlichen Compositionen trug dazu in gleichem Masse bei, wie die Art, in welcher der Künstler die Technik der Radirung handhabte. Dieselben Vorzüge sind seinen eben erschienenen Compositionen zu Anakreon's Gedichten eigen. Die sich gleichbleibende Grundstimmung aller Bilder ist eine echt griechische Heiterkeit des Daseins, die im naiven frohen Lebensgenuss, in Liebesglück und in unvergänglicher Jugend aufgeht. Bei allen Darstellungen hat man das wohlthuende Gefühl, dass der Künstler sich ohne Zwang und Künstelei auf diesem klassischen Boden bewegt. Wohl kommt hie und da eine Einzelheit, eine Form oder Wendung vor, bei der wir gewahr werden, dass es noch eine junge Hand ist, deren Arbeit uns vorliegt. Stets aber treten uns gleich wieder so anmuthige Motive entgegen, dass die Waage zwischen dem Für und Wider nicht lange schwangt. Den künstlerischen Charakter jedes einzelnen Blattes vollenden dann die Initialen, Text und Bild auf reizvolle Weise verbindend. In den Verzierungen des Titels und der Mappe waltet feines Verständniss griechischen Ornaments, und Alles in Allem haben wir hier eine Publikation von wahrhaft festlichem Gepräge vor uns." [46]

Berliner Kunst-Auktion.

19. Januar etc. 1870.

Der gratis ausgegebene Katalog enthält ausser guten modernen Grabstichelblättern, niederländischen und deutschen Radirungen, einer interessanten Sammlung Riedinger, auch eine Abtheilung Berolinensia, Borussica und Kupferwerke.

Rudolph Lepke.
Auctionator für Kunstsachen etc.
Berlin, Kronenstrasse 19a.

☞ **Commiss. in Leipzig Herr Gust. Brauns.**

Demnächst kommen zur Versendung: 1. Katalog, Handzeichnungen, 1. Gemälde, gerahmte Kupferstiche und Antiquitäten. 1. Alte Gemälde.

Berliner Auctionen.

Der Unterzeichnete übernimmt. bei **gänzlichem** Ausschluss **eigener** Sachen den Verkauf von **Kunst-Nachlässen** so wie auch kleinen Beiträgen von **Oelgemälden, Kupferstichen, Handzeichnungen, Büchern, Autographen, Münzen, Antiquitäten** etc. und versteigert solche nach wissenschaftlich angefertigten Katalogen.

Rudolph Lepke.
Auctionator für Kunstsachen etc.
[47] **Berlin,** Kronenstrasse 19a.

Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine in **Baden, Karlsruhe** und **Stuttgart** veranstalten in den Monaten Januar bis December 1870 einschließlich permanente Ausstellungen mit gegenseitigem monatlichem Austausche, und laden die verehrlichen Herrn Künstler zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen ein, vor Einsendung von Bildern bedeutenderen Umfanges unter Angabe ihrer Größe gefällig anfragen zu wollen.

Die Einsendung kann unfrankirt mittelst gewöhnlicher Fracht, jedoch ohne irgend welche Nachnahme, bei dem dem Absender nächst gelegenen der drei Vereine erfolgen: die Rücksendung geschieht gleichfalls auf Rechnung des Vereins.

Für die Sicherheit der Kunstwerke während ihrer Ausstellung sowie auf dem Transport zwischen den Vereinen und bei der Rücksendung ist nach Möglichkeit gesorgt. Der Ausstellungsturnus ist auf drei Monate bestimmt.

Ueber die weiteren Bestimmungen für die Beschickung der Vereinsausstellungen kann bei der Redaktion d. Bl. Auskunft erlangt werden.

Stuttgart im November 1869.

Im Auftrag
der Württembergische Kunstverein
[48] **Jäger,** Vorstand.

BURCKHARDT'S CICERONE.

Zweite Auflage.

Gleichzeitig mit Erscheinen dieser Nummer der Kunstchronik ist auch der

Dritte Band (Malerei)

zur Ausgabe gelangt, so dass das ganze Werk mit Orts- und Künstlerregister nun wieder vollständig vorliegt.

Der Preis des ganzen Werkes ist 3 Thlr. 18 Sgr., in rothem Reise-Einband in drei Bänden 4¼ Thlr., in einem Bande 4 Thlr. Es sind auch in Pergament gebundene Exemplare für 4½ Thlr. zu beziehen.

Als ein für das Studium der italienischen Malerei gewichtiges

Supplement

wird in Kurzem erscheinen:

Zusätze und Berichtigungen
zu
Jac. Burckhardt's Cicerone,
Abtheilung: Malerei,
von
Otto Mündler.

(Separat-Abdruck aus Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft).
Broch. 1⅓ Thlr.

Nr. 7 der Kunstchronik nebst Heft IV. der Zeitschrift wird Freitag den 21. Januar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Nr. 7.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 2) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. Januar.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Korrespondenzen (München. Nürnberg. New-York). — Nekrolog (Aug. Morel). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Konkurrenzen. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Berichtigungen. — Inserate.

Korrespondenz.

München, Anfang Januar.

△ Man hat schon so viel von der Nothwendigkeit der Reorganisation der Kunstvereine im Allgemeinen und des Münchener's im Besonderen gesprochen, daß die Sache nachgerade anfängt langweilig zu werden. Erst kürzlich war wieder eine Künstlerversammlung im deutschen Haus anberaumt, welche dieses Thema auf die Tagesordnung gesetzt hatte. Ich konnte mich jedoch nicht zur Theilnahme entschließen, weil ich mich nur zu gut erinnere, daß es nach allen früheren Versuchen dieser Art gleichwohl immer beim Alten blieb.

Es ist ein öffentliches Geheimniß, daß unsere bedeutenderen Kräfte den Kunstverein aus verschiedenen Gründen entweder ganz ignoriren oder doch nur unter ganz besonderen Umständen beschicken. Unten jenen Gründen scheint mir einer so schwerwiegend, daß ich ihn näher bezeichnen muß. Die internationale Ausstellung des vorigen Jahres hat schlagend bewiesen, welche hervorragende Stellung München als Kunststadt einnimmt. Aber diese Kunststadt ist gleichwohl ein Kunstmarkt von nur sehr untergeordneter Bedeutung. Ich könnte in ganz verlässiger Weise darthun, daß in München, von den Ankäufen des Kunstvereins abgesehen, jährlich kaum ein halbes Dutzend Bilder für eine feste Hand käuflich erworben werden. Die sehr beträchtliche Anzahl aller andern gehen ins Ausland, d. h. über die blauweißen Grenzpfähle hinaus. Bedenken wir nun, wie seit einigen Jahrzehnten die Preise der Kunstwerke rasch gestiegen und jetzt auf einer Höhe angelangt sind, welche sie noch in keiner früheren Periode erreicht haben, so wird man die Anwesenheit einer so bedeutenden Anzahl von fremden und einheimischen Künstlern im Zusammenhalt mit ihrer Produktionsfähigkeit als einen der wichtigsten Factoren im nationalökonomischen Leben der bayerischen Hauptstadt betrachten und schätzen müssen.

Wohl möchte sich eine annähernde Zusammenstellung derjenigen Summen lohnen, welche alljährlich vom Auslande her in dieser Weise München zufließen, um hier größtentheils in Umlauf gesetzt zu werden. Unsere engherzigen Nativisten würden dann vielleicht ein weniger schiefes Gesicht machen, wenn irgend eine Waare hier importirt wird, die man ohne Zweifel ebensogut und schön, aber voraussichtlich auch theurer und nach längerer Frist von hiesigen Producenten beziehen könnte.

Hat München nun als Markt keine Bedeutung, so gilt dies auch vom Kunstvereine und in noch höherem Grade. Der Kunstverein ist für Viele nur ein Stelldichein an Sonn- und Festtagen, wo man Bekannte sieht und hinwiederum gesehen wird. Eine noch größere Anzahl betrachtet ihn als eine Art von Glückshafen und sieht hoffnungsvoll der jährlich wiederkehrenden Verloosung von Kunstwerken entgegen, um, wenn der Himmel ihnen günstig gewesen, am nächsten Tage in den Neuesten Nachrichten inseriren zu lassen, daß ein Kunstvereins-Gewinnst unter dem Ankaufspreis zu verkaufen sei. Ja Manche haben damit solche Eile, daß sie ihn noch vor ihrem Weggehen aus dem Lokale schon ausbieten und die Vereinsdiener in's Interesse ziehen.

Angesichts solcher freilich auf etwas unsichrer Basis ruhenden Hoffnungen und Spekulationen ist es nicht möglich, die Zahl der zu verloosenden Kunstwerke in einer ergiebigen Weise zu reduciren. Eine solche Maßregel würde voraussichtlich zahlreiche Austrittserklärungen zur Folge haben, und solche müssen jetzt, nachdem der kostspielige Bau hergestellt worden, doppelt vermieden werden.

Digitized by Google

Wer als Ausſchußmitglied fungirte, erinnert ſich ohne Zweifel der Anſtrengungen und Kämpfe, welche es koſtete, den Ankauf eines Kunſtwerkes durchzuſetzen, wenn ſich der Anſchaffungspreis auf fünfhundert oder mehr Gulden berechnete. Dagegen wurden und werden regelmäßig die triftigſten finanziellen Bedenken laut, denn der Kunſtverein hat nun einmal die verbriefte Verpflichtung, auf eine beſtimmte Anzahl von Mitgliedern je ein Kunſtwerk anzukaufen, um kein Mitglied in ſeiner Hoffnung auf einen Gewinn zu benachtheiligen.

Um 300 bis 500 Gulden konnte man freilich in den Jugendjahren des Vereins ein verhältnißmäßig ganz gutes Werk beſchaffen. Inzwiſchen iſt der Werth des Geldes aber ein weſentlich anderer geworden, ohne ſich um den Kunſtverein zu bekümmern. Dieſer revanchirt ſich nun ſeinerſeits, indem er Alles ignorirt, was ſeit ſechs und dreißig oder mehr Jahren auf dem Geldmarkt vorgegangen, und bleibt beim Alten, wie der Kurfürſt von Heſſen, nachdem König Jérome vor den Ruſſen davongelaufen.

Es läßt ſich alſo leicht begreifen, daß die Künſtler, denen ſich eine Menge größerer Märkte, namentlich in jüngſter Zeit auch in Nordamerika, erſchloſſen haben, ihre beſten Sachen nicht gerade dem Münchener Kunſtverein anzubieten Luſt haben und daß ihnen ebenſowenig ſonderlich viel daran liegt, Arbeiten, die auswärts beſtellt ſind oder für welche doch auswärts Abſatz zu hoffen iſt, vor der Abſendung erſt noch hier auszuſtellen. Dabei wird vielfach auch die Möglichkeit einer ungünſtigen Beſprechung in der Preſſe in's Auge gefaßt, wie man denn hier in Künſtlerkreiſen nicht weniger empfindlich gegen die Kritik zu ſein pflegt als anderwärts.

So kommt es, daß die Säle unſers Kunſtvereins bisweilen nackte Wände zeigten, zöge die Vereinsbehörde nicht dort und da einen Kunſtfreund in Mitleidenſchaft, der dann mit einem älteren Bilde eines neueren Meiſters oder mit irgend einem apokryphen alten Italiener oder Niederländer aushilft.

Nur gegen Ende des Vereinsjahres wird der Verein in der Regel ſtärker beſchickt und zwar aus finanziellen Gründen: das für Ankäufe verfügbare Kapital iſt zwar bis dahin ſchon in ſehr bedenklicher Weiſe zuſammengeſchmolzen, aber gerade auf dieſe bekannte Thatſache wird ſpeculirt, denn Bildchen um ſechs oder ſieben Gulden ſind immer gut, eine Lücke auszufüllen, und man kann von ihnen mit Recht ſagen, daß ſie „numerum faciunt", wie der römiſche Juriſt zu ſagen pflegt. Und um etwas Anderes als eine Gewinnnummer handelt es ſich ja am Ende doch nicht.

Man hat ſchon mancherlei Kurmethoden vorgeſchlagen, keine aber hat bis jetzt verfangen wollen und unſer Kunſtverein war und blieb ein kranker Mann.

Nach meinem Dafürhalten kann die Krankheit nur dann gehoben werden, wenn das Publikum weniger Werth auf die Möglichkeit eines Gewinnes als auf die Pflege der Kunſt zu legen ſich entſchließen wird. Dann wird die Vereinsbehörde in der Lage ſein, die Zahl der Gewinnnummern auf etwa die Hälfte oder noch beſſer auf ein Drittel der jetzt ſatzungsmäßigen Zahl herabzuſetzen und wird über größere Beträge für die einzelnen Kunſtwerke verfügen können. Dann wird mancher Künſtler ſich dem Verein wieder zuwenden, der ſich jetzt nicht mehr entſchließen konnte, denſelben zu beſchicken, und es werden mit der Zeit jene Bilder, die mit dem techniſchen Namen „Kitſchbilder" bezeichnet zu werden pflegen, nicht blos aus den Gewinnliſten, ſondern auch aus den Räumen des Vereins ſelber verſchwinden, wobei die Kunſt jedenfalls nur gewinnen kann.

Nürnberg, Ende Dezember 1869.

R. B. Es liegt nahe, das geiſtige und manuelle Können der in Nürnberg anſäſſigen Künſtler im Allgemeinen nach Dem zu beurtheilen, was in dem Ausſtellungs-Saal des Dürer-Vereins dem größeren Publikum vorgeführt wird. Dieſer Maßſtab iſt jedoch keineswegs richtig, denn während daſelbſt vorwiegend — es giebt natürlich ſehr rühmliche Ausnahmen — Werke von mittelmäßigem Werth ausgeſtellt werden, gehen die meiſten Arbeiten unſerer bedeutenderen Künſtler, welche hier nur ſelten Käufer finden, auswärts aber vielfach begehrt werden, ſobald ſie fertig geworden ſind, fort, ohne daß ſie hier öffentlich zur Schau geſtellt worden wären. Daher hat es den Anſchein, als würden in Nürnberg ſehr wenig Kunſtwerke producirt, während daſelbſt doch ein reges Leben und Schaffen herrſcht.

Profeſſor C. Raupp hat im letzten Sommer in ſchneller Folge mehre mit bekannter techniſcher Meiſterſchaft ausgeführte größere Genrebilder, poetiſch in der Konception und beſonders reizvoll durch die darin ausgeſprochene Stimmung, gemalt, welche theils nach den Skizzen beſtellt, theils vor der Vollendung auf der Staffelei verkauft wurden. Beſondern Beifall erwarb ſich ein kleines Bild, welches eine Gruppe Schulknaben darſtellt, eifrigſt bemüht, eine Gegenpartei mittelſt Schneeballen in die Flucht zu ſchlagen. Von demſelben iſt jetzt ſchon die dritte Wiederholung, ſämmtlich für Amerika, bei dem Meiſter beſtellt. Gegenwärtig iſt derſelbe mit der Vollendung mehrerer größerer und kleinerer Bilder beſchäftigt, welche Scenen darſtellen, wie ſie auf dem beſonders von Künſtlern ſo gern beſuchten Chiemſee, inmitten einer großartigen Natur, dem aufmerkſamen Beſchauer ſich darſtellen.

Der beſonders als Architektur-Zeichner und Radirer in den weiteſten Kreiſen deutſcher Architekten rühmlichſt bekannte Lorenz Ritter hat ſo eben zwei Aquarelle vollendet, Anſichten unſerer ehrwürdigen, höchſt male-

Digitized by Google

riſchen, leider nun auch zum Abbruch verurtheilten, thurmreichen Stadtmauer, welche den unbedingten Beifall aller Kenner fanden. Sie zeichnen ſich durch edle Auffaſſung, korrekte Zeichnung und meiſterhafte Behandlung der Farben vor den meiſten Arbeiten ähnlicher Art vortheilhaft aus. Derſelbe Ritter hat für die wegen der trefflichen Künſtler, welche daran arbeiten, ſchnell zu großem Anſehen gekommenen Stuttgarter Bilderbogen einen Bogen mit acht höchſt maleriſchen und für die Stadt charakteriſtiſchen Anſichten von Nürnberg gezeichnet, welche, in ſorgfältigen Abdrücken zu einem kleinen Buche vereint, die Aufmerkſamkeit der Kunſtfreunde in noch auch höherem Grade in Anſpruch nehmen würden, als in dieſer etwas unhandlichen Form, denn es ſind in ihrer Art echte Kunſtwerke, welche den verſtändigen und ſinnigen Beſchauer ſtets erfreuen, dem Touriſten eine angenehme Erinnerung bieten werden. Mit einem zweiten Bogen, Anſichten aus Heidelberg enthaltend, iſt Ritter gegenwärtig beſchäftigt. Andere mit Anſichten von Straßburg, Salzburg und Rothenburg a. d. Tauber ſollen folgen.

Paul Ritter, der Bruder des ſo eben genannten Künſtlers, iſt mit der Vollendung eines, in der Kompoſition nicht ganz glücklichen, aber in der maleriſch-techniſchen Ausführung ſehr ausgezeichneten Oelgemäldes beſchäftigt, welches den Hof eines reichen Nürnberger Kaufhauſes darſtellt. Als bei Architekturbildern ſelten, iſt auch die mit gleicher Meiſterſchaft wie die Architektur ausgeführte und für die Geſammtwirkung des Bildes ſehr günſtige Staffage mit Anerkennung hervorzuheben.

Rudolf Geißler hat mehre Cyklen von Scenen aus dem Kinderleben in freier Radirung publicirt, (Thienemann's Verlag in Stuttgart), welche durch liebevolles Eingehen auf den Charakter der Kinder und ihre Spiele, Wahrheit und Innigkeit des Gefühls ſowohl als ungezwungene Kompoſition und geſchickte maleriſche Behandlung feſſeln.

Max Bach hat von ſeinen, mit Beifall aufgenommenen, auf Stahl radirten „Architektur-Skizzen aus Nürnberg" ſo eben das dritte Heft (à 5 Blatt) ausgegeben und arbeitet fleißig an der Fortſetzung.

Von dem, ſchon früher in dieſen Blättern angekündigten, Werke des Profeſſor A. Ortwein, welches in charaktervollen, authographirten Zeichnungen genaue Aufnahmen von Erzeugniſſen der älteren Kunſtinduſtrie verſchiedenſter Art, wie Wand- und Decken-Täfelungen, Thüreinfaſſungen, Oefen, Schränke, Tiſche, Schloſſer-Arbeiten, ſilberne Pokale, aber auch reich ausgebildete Giebel- und Hauserker, ſelbſt ganze Häuſer, bringen ſoll, werden die erſten Hefte binnen Kurzem im Selbſtverlage des Künſtlers zu einem ſehr billigen Preiſe, ausgegeben und ohne Zweifel mit Dank aufgenommen werden.

Nach dem Entwurfe des Prof. Fr. Wanderer iſt ein großer ſilberner Pokal, Ehrengeſchenk für den Direktor A. v. Kreling, von dem Goldarbeiter Winter und dem ſehr geſchickten Ciſeleur R. Schlögl ausgeführt worden, welcher originell in der Erfindung der Formen im Ganzen und Einzelnen, mit großer Meiſterſchaft ciſelirt und gravirt, wohl als ein Muſter für Werke ähnlicher Art aufgeſtellt zu werden verdient.

New-York, im November 1869.

O. A. Wenn New-York ſich im Reichthum an Kunſtwerken freilich auch nicht entfernt mit den europäiſchen Hauptſtädten meſſen kann und hier erſt jetzt eine öffentliche Galerie in Anregung gebracht wird, ſo nimmt es doch auch in dieſer Hinſicht unbeſtritten den erſten Rang unter allen amerikaniſchen Städten ein. Selbſt Boſton, der vielgeprieſene Sitz der Intelligenz, der geiſtigen Agitation, von dem die Ideen ausgehen, welche erſt viel ſpäter Gemeingut der Maſſen werden, geſellſchaftliche und politiſche Zuſtände umgeſtalten, ſteht, was bildende Kunſt betrifft, weit hinter New-York zurück, ganz von den naiven Schmiereien zu ſchweigen, welche in Waſhington die Rotunde und die Kuppel des Capitols zieren. Derjenige, welcher nach vier im Innern des Landes verlebten Monaten zurückkehrt, fühlt ſich daher künſtleriſch heimiſch angeweht, wieder in eine ihm zuſagende Atmoſphäre verſetzt. — In der National Academy of Design findet die Winterausſtellung ſtatt, ſie beſteht, wie der Katalog zeigt, aus 234 Bildern und 21 Skulpturen. Die letzte große jährliche Frühlingsausſtellung, obgleich wohl die doppelte Zahl enthaltend, bot ſo wenig des Anziehenden dar, daß man nach mehrſtündigem Aufenthalt darin daſſelbe Gefühl der Leere empfinden konnte, das die Geſellſchaft lederner geiſtloſer Menſchen hervorzurufen pflegt. Man hat einen Abend verlebt, viele Leute geſehen und doch kein Wort gehört, werth im Gedächtniß bewahrt zu werden. Man tritt deshalb mit ſehr beſcheidenen Erwartungen in die Säle und iſt angenehm überraſcht, ſo viel des Guten zu finden. Bei näherer Betrachtung zeigt ſich jedoch, daß die meiſten wahrhaft anziehenden und guten Bilder die Werke europäiſcher Künſtler ſind, welche ſich zum großen Theil im Privatbeſitz befinden und von den Eigenthümern für dieſe Gelegenheit geliehen wurden. Da iſt das Zuſammentreffen Eliſabeths mit Maria Stuart von W. v. Kaulbach, dann ein großes Schlachtenbild, eine Cavalleriecharge aus einem der Kriege des erſten Napoleon, der laut Katalog in der Entfernung ſichtbar ſein ſoll, von Ad. Schreyer. Auch ein paar alten Bildern begegnen wir. Eine Falkenjagd iſt als „Rubens" im Katalog angeführt und zwei Liebesgötter ſind von Sir Joſhua Reynolds. Da trifft man auch einige der kleinen Bilder aus dem häuslichen Leben von Frère, ein anziehendes Bild von Kretzmeyer, „der zerriſſene Drachen"

Digitized by Google

und ein kleines Genrebildchen von Rotta in Venedig, „der einzige Freund", welches zu den Günstlingen der Besucher gehört, wenn es auch einen etwas schmerzlichen Eindruck hervorruft. In einer elenden Stube sitzt eine alte zerlumpte Frau mit struppigem weißem Haar, eine von denjenigen, welchen man ansieht, daß sie nie hübsch gewesen und wahrscheinlich nie der Gegenstand der Wünsche irgend eines Mannes waren, und spinnt mit einer Spindel, während ihre Katze auf ihrer Schulter steht und sich mit einer Zärtlichkeit an sie anschmiegt, die unverkennbar kundgiebt, daß die arme Alte in ihren Augen die schönste, anziehendste und verehrungswürdigste Frau in der Welt ist, welche ihrerseits durch ihr zufriedenes Lächeln zeigt, daß sie diese unbedingte Zuneigung vollkommen zu würdigen weiß und darin Ersatz für viele Entbehrungen findet. Die Eigenthümlichkeiten der Katzen in Stellung und Ausdruck sind höchst naturwahr wiedergegeben, und die Ausführung ist fleißig und sorgsam in allen Einzelheiten. Von den Genrebildern der amerikanischen Maler läßt sich, wie gewöhnlich, nicht viel Rühmens machen, denn wenn es auch unbestritten ist, daß es einige tüchtige Künstler unter ihnen giebt, so hat sich doch die größere Zahl noch nicht über das bloße Nachpinseln der Natur erhoben, ohne viel Rücksicht auf malerische Wirkung, während es Viele noch nicht einmal so weit gebracht haben und bei der hölzernsten Unnatur stehen geblieben sind. Von D. R. Knight ist ein ganz artiges Bild: „Die eingeschlafene Duenna", dann „the Home Guard" von Thomas Hicks, eine Satire auf die jungen Offiziere, welche während des Krieges die Cour machten, wenn sie im Felde hätten sein sollen. Ein solcher ist es, der hier in voller Uniform einem jungen Mädchen das Garn hält, welche selbst darüber mehr verlegen als erfreut scheint, während ihre Mutter sogar mißbilligend dreinschaut. Das Bild ist offenbar noch in der Kriegszeit entstanden. Außerdem giebt es recht viel Schlechtes und zwar dermaßen Schlechtes, daß man nicht begreifen würde, wie solche Schmierereien nur den Weg in die Ausstellung finden können, wenn man nicht wüßte, daß hinsichtlich der Aufnahme von Bildern die absolute Kritiklosigkeit die Richtschnur ist. Ein solcher Bilderbogen ist eine „Ebbe" von Winslow Homer, der noch obenein unter den Mitgliedern der Akademie aufgeführt ist. Auf einem blauen Streifen, der Wasser bedeuten soll, sieht man eine Menge Holzpuppen, denen man für sein Leben nicht ansehen kann, ob Männer, Frauen, Knaben oder Mädchen gemeint sind, barfuß umherpatschen, und eine Einzige — nach ihrem Reifrock zu schließen für ein weibliches Wesen bestimmt — steht in Stiefeln unter den Uebrigen oben auf dem Wasser, ohne daß einem irgend ein Aufschluß über dies Mirakel im neunzehnten Jahrhundert gegeben würde. Im Vordergrund liegen am Ufer Schuhe und Stiefel in allen Modeformen zerstreut, welche Dank der unvergleichlichen Perspektive, durch die das Machwerk sich hervorthut, so groß ausgefallen sind, daß die kleinen Figürchen, denen sie doch angehören müssen, in einem davon überflüssigen Raum für beide Füße haben würden. — Einen guten Eindruck macht eine Anzahl lebensvoller Portraits, namentlich von Huntingdon, doch fehlt es auch nicht an jenen Schrecken aller hiesigen Ausstellungen, Herren und Damen, wie aus dem Modejournal geschnitten, und Holzpuppen, die aus einer Schachtel Nürnberger Spielzeug ausgepackt zu sein scheinen. — Von Verboeckhoven, dem man hier in allen Sammlungen und Ausstellungen begegnet, ist ein scheugewordener Stier da, von A. Achenbach ein prächtiges Seestück: „Vor Ostende", ein anderes Seestück von Gudin, welches jedoch im Vergleich mit dem erstern bedeutend verliert. Auch eine schöne Landschaft von Koekoek mit Staffage von Verboeckhoven, die sich schon geraume Zeit hier befinden muß und öfter ausgestellt war, begrüßen wir wieder als alten Bekannten. Die Landschaft, das Lieblingsfach der amerikanischen Maler, ist überhaupt zahlreich vertreten und durch manche gute Bilder, in denen die Wirklichkeit mit frischem Naturalismus ergriffen ist, wogegen freilich in einer noch größern Zahl der alte akademische Konventionalismus vorherrscht. Die Unkenntniß in der Behandlung des Lichts, das entweder ganz fehlt oder in derselben althergebrachten Manier seit Jahren zum Ueberdruß wiederholt wird, tritt vielfach hervor und verursacht eine ermüdende Einförmigkeit. Die besten, obgleich größtentheils schon bekannten Landschaften sind von F. Addison Richards, Mac Entee, de Haas und Hart. — Von der Liebhaberei für Stilleben, auf denen man nicht nur Fische und Geflügel, sondern selbst so unmalerische Dinge wie Zwiebeln steif an einem Bindfaden an ein Brett gehängt findet, sind auch Proben vorhanden und namentlich in einem Saal ist ein ganzer, symmetrisch geordneter Fisch- und Geflügelmarkt aufgeschlagen.

(Schluß folgt).

Nekrolog.

Aug. Morel, der Verleger von Viollet-le-Duc's Dictionnaire de l'Architecture, auf dem Gebiete der Architektur und der schönen Künste einer der bedeutendsten Buchhändler Frankreichs, ist Mitte November v. J. nach kurzer Krankheit im 48. Lebensjahre gestorben. Seine ausgebreitete Geschäftsthätigkeit, welche er mit Daly's Revue de l'Architecture begann, die vielfache Anregung, welche von ihm ausging, um monographische und andere Publikationen, namentlich auf dem Gebiete der dekorativen Künste, in's Leben zu rufen, die Sorgfalt und Eleganz, mit welcher er seine Verlagsartikel auszustatten liebte, geben uns Anlaß, seines Hingangs auch an dieser Stelle zu gedenken.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Albert Jacquemart, Les Merveilles de la Céramique ou l'art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grés et porcelaine depuis les temps antiques jusqu'à nos jours. 18°. 1. Bd. 2. Ausg. 1868: Orient. 2. Bd. Occident. 1868. 3. Bd. Occident, Neuzeit. 1869. Preis jedes Bandes: 2 Franken.

E. M. Durch die Publikation der „Bibliothèque des Merveilles" hat die Verlagshandlung Hachette in Paris

Digitized by Google

den verschiedensten Zweigen der Wissenschaft einen Dienst geleistet. Vorzugsweise gut bedacht wurden die einzelnen Disciplinen der Kunstgeschichte. Die kompetentesten Autoren sind daran betheiligt; hunderte von zum Theil echt künstlerisch ausgeführten Holzschnitten zieren die ihr gewidmeten Bände. Wir wollen hier nur kurz an Louis Viardot's Arbeit über die Meisterwerke der Malerei und Plastik, an das Buch von G. Duplessis über die Kupferstecherkunst erinnern, um etwas ausführlicher auf das Hauptwerk der ganzen Serie, Alb. Jacquemart's „Merveilles de la Céramique" einzugehen. Von den drei Bänden, aus welchen dasselbe besteht, hat der erste bereits die zweite Auflage erlebt, der letzte soeben die Presse verlassen. Jeder Band enthält neben der Auseinandersetzung der technischen Verfahrungsweisen eine populär gehaltene Geschichte jedes Zweiges bei allen Völkern, mit einer Masse von Notizen über die wichtigsten Künstler und ihre Werke, nebst deren facsimilirten Monogrammen. Der Verfasser beginnt mit der Keramik Aegyptens, geht von dieser auf China über, welches er mit eindringlicher Kenntniß ausführlich behandelt, dann auf Japan, Korea, Kleinasien, Persien, Indien, die iberische Halbinsel und Sicilien, und beschließt den ersten Band mit Amerika. Der zweite umfaßt das griechische und römische Alterthum, das Mittelalter, und die italienische und französische Renaissance. Der dritte ist in zwei Bücher getheilt. Das erste derselben behandelt 1. die französischen Fayencen nach ihren lokalen Verschiedenheiten, 2. die des Auslandes, die belgischen, holländischen, schweizerischen, deutschen, englischen, schwedischen, dänischen, italienischen, spanischen und portugiesischen Fabrikate; das zweite handelt 1. von den sogenannten „porcelaines tendres", 2. von den „porcelaines dures". Dieser Band allein enthält 833 Monogramme.

Das Werk ist eine wahre Encyklopädie der Keramik. Hr. Jacquemart verdient wegen seiner umfassenden Behandlung des Gegenstandes alle Anerkennung und die Verlagshandlung hat nicht minderen Anspruch auf unseren Dank, daß sie ein so treffliches und reizvoll ausgestattetes Werk durch den ungemein billigen Preis allgemein zugänglich gemacht hat. Die Illustrationen bilden eine ganz besondere Zierde der „Merveilles de la Céramique": sie sind sämmtlich eigens für dieses Unternehmen gezeichnet und stellen fast durchgängig unedirte Gegenstände dar. Die 53 Abbildungen des ersten Bandes rühren von der Hand des Hrn. Catenacci, die der beiden andern von dem Sohne des Verfassers, Hrn. Jules Jacquemart her, dessen meisterhafte Radirungen auf der letzten Münchener Ausstellung allgemeine Bewunderung erregten. Es sind in der That auch wahre Wunder der Kunst, würdig der Meisterwerke, welche sie wiedergeben.

Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig ist der Gegenstand einer Publikation von A. Hinz, mit 200 photographischen Abbildungen, Verlag von A. W. Kafemann in Danzig. Für die kirchliche Kunstarchäologie ist die Herausgabe dieser Sammlung der interessantesten Stücke des reichen Danziger Kirchenschatzes von höchstem Interesse, zumal da dieselben bisher wenig bekannt geworden sind, ja zum Theil nicht einmal zugänglich waren. Der verdienstliche Herausgeber, Küster zu St. Marien, hat die umfängliche Sammlung zum großen Theile erst geordnet und in drei verschiedenen Räumen zur Aufstellung gebracht. Der Preis des Werkes, 20 Thlr., ist in Anbetracht der großen Zahl gut ausgeführter photographischer Reproduktionen ein sehr mäßiger zu nennen.

Von J. Overbeck's Geschichte der griechischen Plastik ist die zweite Auflage mit dem 2. Bande vollständig erschienen. Das Werk ist vom Verfasser ganz durchgearbeitet und wesentlich bereichert, sowohl was den Text als auch was die Illustrationen anlangt.

Die 2. Lieferung von Seubert's Ergänzungen zu Müller's Künstlerlexicon ist soeben erschienen und führt das Supplement weiter von Dupré bis Jenny. Den III Band von Andresen's „Malerradirer des XIX. Jahrh." scheint der Verf. nicht mehr haben benutzen zu können; wenigstens fehlt der Nachweis dieser Quelle bei den betreffenden Artikeln.

Ant. J. Wiertz's Oeuvres littéraires. Die belgische Regirung hat den literarischen Nachlaß des seltsamen Künstlers, der seine Werke dem Staate hinterließ, in höchst luxuriöser Ausstattung erscheinen lassen. Zur Erläuterung des Textes sind Holzschnitte und Litographien beigegeben.

* **Von James Weale's „Beffroi"** ist kürzlich nach längerer Unterbrechung wieder ein Heft, das fünfte des dritten Bandes, erschienen. Dasselbe enthält unter anderen werthvollen archivalischen Beiträgen zur Geschichte der altflamändischen Kunst auch den Anfang eines polemischen Aufsatzes von Weale über den Meister Gerard David, welcher sich namentlich damit beschäftigt, die Einwendungen von Siret und Michiels gegen die frühere Arbeit des Herausgebers über den genannten Meister zurückzuweisen. Der Schluß des Aufsatzes wird im nächsten Hefte folgen, durch welches dieser Band beschlossen werden soll. Noch umfassendere und einschneidendere Forschungen werden für den demnächst zur Ausgabe gelangenden vierten Band angekündigt. Wir wollen darunter nur die monographischen Arbeiten über H. Memling, Lancelot Blondel und Peter Pourbus namhaft machen, mit denen Weale seit längerer Zeit beschäftigt ist.

* **Wiener Kunstauktion.** Am 28. und 29. d. M. kommen im Wiener Künstlerhause durch den Gemäldehändler Herrn Friedrich Schwarz 156 Oelgemälde alter und moderner Meister aus dem Nachlasse des Hrn. Joseph Neudorf zur Versteigerung. Die Bilder werden an den drei vorausgehenden Tagen im Auktionslokale ausgestellt. Näheres enthält der vom Auktionator (Wien, Giselastraße 2) ausgegebene Katalog.

* **Der Kunsthändler P. Käser in Wien** hat gegenüber von seinem Geschäftslokale in seiner Privatwohnung, Naglergasse 2 im 1. Stock einen neuen „Gemälde-Salon" eröffnet, in welchem eine stets wechselnde Auswahl von modernen Bildern inländischer und fremder Meister zur Ausstellung gelangt. Als neu angekommene Bilder verzeichnen wir: Knaus, „Heuernte," Calame „Wasserfall" und „Waldlandschaft," Tissot „Ein Toast" (1793), ferner Werke von Adam, Brandt, Heilbuth, Lier u. s. w.

Die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt hat ihren III. Lagerkatalog vor Kurzem ausgegeben. Derselbe enthält in 1067 Nummern eine vorzügliche Auswahl von modernen Kupferstichen in Linienmanier, größtentheils nach klassischen Gemälden. Die Namen der bedeutendsten Stecher der deutschen, französischen, englischen und italienischen Schule von Raffael Morghen bis auf Mandel sind darin mit Blättern von vorzüglicher Qualität vertreten.

Kunstunterricht.

Dr. **Bruno Meyer** hat in Berlin auf Veranlassung des „Vereins für Familien- und Volkserziehung" unter wachsender Theilnahme einen Cyclus von sechs öffentlichen Vorlesungen „Aus der ästhetischen Pädagogik" gehalten und darin die Stellung und Bedeutung des Aesthetischen in Kunst und Leben, in dem Organismus der menschlichen Bildung und speziell in Erziehung und Unterricht der Jugend eingehend erörtert.

\+ **Berlin. Eine neue Akademie für Damen** ist in den ersten Tagen des neuen Jahres hier eröffnet worden, das dritte derartige Institut, das — von den Schülerinnenklassen des „deutschen Gewerbemuseums" abgesehen — am Orte in's Leben tritt. In der Sebastianstraße belegen, kollidirt es räumlich wenig mit den beiden schon bestehenden Anstalten. Begründer der neuen Akademie ist der Porträt- und Genre-Maler Albert Grell, dem als Lehrer eine reiche Erfahrung zur Seite steht. Da sein Institut erst im Entstehen begriffen ist, muß alles Nähere vorbehalten bleiben.

Konkurrenzen.

Die Bewerber um den Berliner Dombau haben vor Kurzem die ihnen in Aussicht gestellten Entschädigungen er-

Digitized by Google

halten, und zwar sind den Verfassern der zehn als hervorragend bezeichneten Entwürfe, mit Ausnahme des Baumeisters Orth, der für seine zwei Projekte 4000 Thlr. erhielt, je 2500 Thaler überwiesen worden. Auch die übrigen Konkurrenten haben, freilich bedeutend geringere, Remunerationen erhalten.

Personal-Nachrichten.

Auszeichnungen. Wilhelm Lübke erhielt vom Könige von Württemberg das Ritterkreuz der württembergischen Krone. — Die Architekten Adler in Berlin und Ferstel in Wien wurden, wie man uns nachträglich berichtet, aus Anlaß der Münchener Ausstellung vom Könige von Bayern durch Verleihung des Ritterkreuzes 1. Klasse des Michaelordens ausgezeichnet.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf hat vor Kurzem seinen Jahresbericht über sein letztes Verwaltungsjahr, das vierzigste seines Bestehens, 1868—1869, herausgegeben. Wir entnehmen daraus, daß der Verein am Ende des Jahres 1869 5053 Mitglieder zählte. Die Netto-Einnahme betrug 21,298 Thlr 16 Sgr., ausgegeben wurden für Kunstwerke zur Verloosung unter die Mitglieder 11,000 Thlr. 20 Sgr., für öffentliche Kunstwerke 4307 Thlr. 17 Sgr., für Kupferstiche 9491 Thlr. 13 Sgr. 4 Pf. Das Vermögen des Vereins betrug am Schlusse des Verwaltungsjahres 26,755 Thlr. 27. Sgr. 8 Pf. Die Prosperität des Vereins ist in den letzten Jahren in erfreulicher Weise gestiegen.

Der Schleswig-Holstein'sche Kunstverein zu Kiel ist, wie aus dem veröffentlichten Jahresbericht 1868—1869 hervorgeht, aus dem Norddeutschen Vereins-Cyklus ausgeschieden und wird im Sommer dieses Jahres eine selbständige Ausstellung, zu welcher eine besondere Einladung an die Künstler noch erfolgen soll, veranstalten. Die Zahl der Mitglieder des Vereins betrug 707 (Ende 1868, gegen 755 Ende 1867), die Gesammt-Einnahme, incl. des Kassenbestandes von 2069 Thlr., in Summa 5872 Thlr., worunter 2070 Thlr. Mitgliederbeiträge, die Gesammtausgabe 3716 Thlr. Der Fond zur Tilgung der Bauaktien der Kunsthalle war auf 2754 Thlr. angewachsen.

Der Kunstverein zu Hannover hat seinen Jahresbericht für 1868—1869 veröffentlicht. Der Verein zählte 4143 Mitglieder mit 4242 Aktien; die Zahl der letzteren hat sich um 99 vermindert. Zum Zwecke der Verloosung wurden für Oelgemälde und andere Kunstwerke (Stiche, Photographien ꝛc.) in Summa 6170 Thlr. verausgabt. Die Privatankäufe erreichten im Ganzen nur 2203 Thaler. Als Vereinsblatt wurde ein Farbendruck nach einem Gemälde von Paul Franken in Düsseldorf „Kurden auf der Vogeljagd" ausersehen, welcher von Storch & Kramer in Berlin ausgeführt wird. Das im vorigen Jahre in Gemeinschaft mit den zum Cyklus westlich der Elbe verbundenen Kunstvereinen erworbene Gemälde „Auf einem Tanzboden in Südtirol" von Alfred Kindler wird auf Kosten des Vereins von Prof. Raab in München in Linienmanier gestochen. Die Kosten des Stichs, welcher im Jahre 1872 zur Vertheilung kommen soll, belaufen sich auf 4500 Thlr.

* **Die Ausstellungen des Oesterreichischen Kunstvereins** in Wien zogen in den letzten Wochen ein ungewöhnlich zahlreiches Publikum an durch die Masse französischer und anderer ausländischer Bilder, welche von der Münchener Ausstellung nach Wien gewandert sind. Ein beträchtlicher Theil davon ist Eigenthum der französischen Regierung und wurde von dieser dem Vereine bereitwillig überlassen. Wir begegnen einem Delaunay, Monchablon, Guillaumet, Lansyer und anderen, besonders von München her bekannten und zum Theil dort prämiirten Meistern. Ein weiterer Nachschub soll im Februar folgen, darunter Landschaften von Hanoteau u. A. — Die Einheimischen stehen bescheiden zurück. Wir bemerkten unter ihnen mit besonderer Freude zwei Oelgemälde von Rudolf Alt: „Piazetta in Venedig" und „Auf dem Wege nach Aigen", Früchte seiner letzten Studienreisen.

* **Die kunstgewerbliche Ausstellung,** welche das österreichische Museum aus Anlaß der Eröffnung seines neuen Gebäudes im nächsten Jahre veranstaltet, verspricht ein außerordentlich reiches Bild der österreichischen Kunstindustrie zu gewähren. Die Zahl der Anmeldungen hat bereits nahezu 200 erreicht

Internationale Kunstausstellung in Wien. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veröffentlicht soeben das Programm der alljährlich wiederkehrenden internationalen Ausstellung, welche diesen Frühling im Künstlerhause stattfinden wird. Wir entnehmen Folgendes dem Wortlaute der Einladung: „Die schönen Räume des Künstlerhauses, welche eine durchaus würdige Aufstellung der Kunstwerke gestatten, die sehr erfreulichen Resultate der letzten Ausstellungen, gleichwie die hierbei erzielten, sehr namhaften Verkäufe, indem beispielsweise bei der letzten Ausstellung für 70,000 fl. Bilder verkauft wurden, lassen bei dem regen Kunstsinne Wiens auch für diese Ausstellung die besten Erfolge hoffen. Auch in diesem Jahre wird der ältere Kunstverein die Wahl seiner Ankäufe auf dieser Ausstellung treffen. — Eröffnung der Ausstellung 1. April 1870, Schluß 15. Mai 1870. — Die Wiener Künstlergenossenschaft bezahlt die Her- und Rückfracht für alle jene Werke, welche ihr durch die Lokalgenossenschaften der deutschen Kunststädte corporativ zugesendet werden, sowie für die Werke derjenigen Künstler, welche eine persönliche Einladung erhalten, vorausgesetzt, daß deren Werke bis 15. Februar 1870 angemeldet und bis 10. März 1870 angelangt sind. Für die in Wien lebenden Künstler ist der Anmeldungstermin bis zum 10. März 1870, der Einsendungstermin bis zum 20. März 1870, Abends 6 Uhr, festgesetzt. — Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens wird eine Jury wählen, welche über die Aufnahme der eingesendeten Werke entscheidet und die Ausstellung im Vereine mit Delegirten des Ausschusses leitet. Von der Aufnahmsjury ausgenommen sind die Sendungen jener Kunststädte, welche die Ausstellung corporativ beschicken, sowie die Werke der persönlich eingeladenen Künstler."

* **Der Bildhauer Karl Rippel** in Wien, ein Schüler Franz Bauer's, hat eine lebensgroße Porträtbüste Karl Vogt's ausgeführt, welche durch ungemeine Aehnlichkeit ausgezeichnet ist. Ein Abguß der Büste ist gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt.

B. M. **Berlin. Die permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins** ist am 19. Dezember v. J. eröffnet worden. Da es uns von prinzipieller Wichtigkeit zu sein scheint, daß die Künstler so gut wie alle anderen Stände mit der Ordnung ihrer noch sehr ungeordneten Verhältnisse mit eigner Kraft vorgehen, und wir jeden, namentlich erfolgreichen Schritt auf dieser Bahn mit Freuden begrüßen, so werden wir dem neuen Unternehmen, das der Gemeinsinn der Berliner Künstler trotz mancher zum Theil nicht unbegründeten Besorgnisse und verschiedenartiger, recht erheblicher Schwierigkeiten nunmehr in's Leben gerufen hat, mit dem regsten Interesse folgen.

Nach Allem, was sich jetzt übersehen läßt, darf man wohl mit Fug darauf zählen, daß die neue Ausstellung zu einem integrirenden Gliede, ja zu einem festen Mittelpunkte des Berliner Kunstlebens erstarken werde. Bisher haben alle ähnlichen Unternehmungen an der Gleichgültigkeit oder gar Abneigung der Künstlerkreise gegen die ihnen fernstehenden Interessen eines Ausstellungsbesitzers und Bilderverkäufers scheitern müssen. Auf die Dauer und mit einer gewissen Regelmäßigkeit vermochte keine der derartigen Anstalten den Zufluß der Kunstwerke bei sich rege zu erhalten, und angewiesen auf die Theilnahme des besuchenden Publikums, dem sie nicht stets Anziehendes genug zu bieten hatten, gelang es ihnen nicht, vogue zu bekommen und ein Bedürfniß des gebildeten Publikums zu werden. Die einzige, die alle Wechselfälle des Geschickes relativ glücklich überstanden hat, ist Sachse's permanente Ausstellung; und sie verdankt ihre Lebensfähigkeit der selbst vor Opfern nicht zurückscheuenden Liebhaberei des Besitzers, der Verbindung mit einer Kunsthandlung von den ausgebreitetsten Beziehungen, ihrem Alter und dem vielen wirklich Guten, ja Ausgezeichneten, das wenigstens in Intervallen dort erscheint.

Jetzt aber, wo die Künstler selbst Unternehmer und Interessenten eines solchen Ausstellungslokales sind, wo sie wissen, daß sie bei der Schaustellung ihrer Werke nicht auf fremdem, sondern auf eigenem Boden stehen, wo es gewissermaßen eine Ehrensache Aller ist, das in's Leben Gerufene beim Leben zu erhalten, und wo das Bewußtsein, daß alle Erträge durch Entrée und Provisionen in der Gesammtheit jedem Einzelnen direkt und unverkürzt zu Gute kommen, die Theilnahme kräftig anstachelt, ist nicht zu zweifeln, daß die Ausstellung auf die nachhaltigste Unterstützung von Seiten aller Künstler zu rechnen hat; und mit den Künstlern wendet sich ihr dann auch unfehlbar der große Kreis des Liebhaberpublikums zu, das den

Digitized by Google

Künstlern entweder persönlich nahe steht oder ihre Werke gern aufsucht.

Indessen wir schlagen diesen nächsten Gewinn, als einen rein äußerlichen, noch nicht gar hoch an, im Vergleich zu einem weiteren, der sich aus den angedeuteten Verhältnissen ergeben wird. Das Gefühl, auf dem Eigenen zu sein, Verantwortung und Lohn der eigenen Entschließungen in eigener Sache selber zu tragen, und zu Bedeutendem befähigt, aber auch verbunden zu sein durch den Zusammenhalt aller durch gleiches Ziel und Streben von Natur auf einander angewiesenen Kräfte, das wird den Gemeingeist erwecken und kräftigen, an dem es der Künstlerschaft — es ist nicht unser Urtheil, das wir aussprechen, sondern das offene Bekenntniß all der vielen einzelnen Künstler, die wir über diesen Punkt zu hören Gelegenheit gehabt haben, — bis jetzt fehlt, und die Thatkraft erzeugen, die jeder Beeinträchtigung gemeinsamer Interessen, jeder Verkümmerung gemeinsamer Rechte, jeder Verhöhnung gemeinsamer Wünsche und Empfindungen nicht bloß mit Wünschen und Hoffnungen und allenfalls mit halben Entschließungen, sondern in unbeugsamer männlicher Konsequenz mit entschiedenem Willen und entscheidender That entgegentritt. Wir glauben und erwarten, daß in diesem Sinne mit der Errichtung eines eigenen Vereinslokals und der Eröffnung einer Ausstellung unter Selbstverwaltung der Künstler noch nicht der letzte notwendige Schritt geschehen sein wird. Uns scheint hier Klopstock's Wort am Platze: „Noch viel Verdienst ist übrig; auf, bab' es nur!" —

Das sind unsere Hoffnungen und unsere Wünsche für das neue Ingrediens unseres höheren öffentlichen Lebens, von dessen ersten Auspicien wir summarisch in jeder Beziehung nur das Günstigste berichten können. Auf Einzelnes einzugehen, müssen wir uns leider diesmal versagen, behalten uns aber eine Umschau — auch noch unter den Zierden des Debuts — hiermit vor.

B. **Düsseldorf.** Vor Jahresschluß waren unsere beiden permanenten Kunstausstellungen noch reich mit neuen Bildern geschmückt, namentlich wies der Salon des Herrn Eb. Schulte mehrere sehr interessante Werke auf. Ein Orgeldreher von Ludwig Knaus erregte großes Aufsehen. Weder durch Gegenstand noch durch Format in's Auge fallend, vermochte diese Einzelfigur eben nur durch ihre vollendete Auffassung und Ausführung zu fesseln und that dies im höchsten Grade. Das Bild ist Eigenthum des Herrn Lepke in Berlin. Eine große Landschaft von Oswald Achenbach: „Villa am Abhang des Albanergebirges" wollte uns weniger trefflich vorkommen, da in ihr das Streben nach koloristischer Wirkung etwas zu absichtlich hervortrat und die Farbengegensätze grell und gewagt erschienen. Viel feiner im Ton war eine kleine italienische Landschaft von Albert Flamm, die ein ähnliches Motiv mit wahrer Vollendung behandelt. Vorzüglich gelungen war die duftige Abendstimmung und nur den Vordergrund hätten wir interessanter gewünscht. Verdiente Anerkennung wurde auch einem großen Figurenbilde von P. Scheurenberg zu Theil, welches den Abschied eines jungen Edelmanns von seiner Braut darstellte, welch letztere von ihrer Mutter getröstet wird, während im Hintergrund eine Dienerin mit theilnahmsloser Neugierde den Tisch abräumt, woran soeben die Scheidemahlzeit eingenommen wurde. Tiefes, gesättigtes Kolorit und eingehendste Durchführung müssen dem Bilde nachgerühmt werden, während die Komposition und deren geistige Vertiefung nicht des Künstlers starke Seite zu sein scheint. Scheurenberg hat seine Studien unter Wilhelm Sohn's ausgezeichneter Leitung gemacht und erregte schon durch sein erstes Bild: „Ein Lied aus alter Zeit" und mehrere Bildnisse allgemeine Aufmerksamkeit, so daß man diesem neuen Werke mit großer Spannung entgegensah. Eine Scene aus Shakespeare's „Sturm" von H. Mosler reihte sich den genannten Bildern würdig an und mehrere Landschaften von C. Hilgers, Herzog, Jungheim, Ebel, Fahrbach u. A. dürfen ebenfalls nicht übergangen werden. Von den Werken auswärtiger Künstler aber verdienten zwei Winterbilder Hermann Kaufmann's in Hamburg und einige Genrebilder seines Sohnes Hugo Kaufmann in Paris lobende Anerkennung, welche auch mehreren Aquarellen von Göbel in Wien und einer Statuette „Hebe" von Karl Kiesel in Berlin zu Theil wurde.

Vermischte Kunstnachrichten.

Aus Köln. Die hiesige städtische Verwaltung hat aus dem Richarty'schen Legate und durch sonstige Einnahmen augenblicklich eine Summe von circa 23,000 Thlr. disponibel, welche zum Ankaufe von größeren und vorzugsweise historischen Gemälden für das Museum verwendet werden soll. Ebenso hat der hiesige Museums-Verein eine Summe von 7000 Thlr. in Bereitschaft, so das im Ganzen in diesem Jahre circa 30,000 Thlr. für den Ankauf von Kunstwerken für das Museum Wallraf-Richarty verausgabt werden können. Diese Notiz wird gewiß dazu beitragen, die hervorragenden Meister der verschiedenen deutschen Kunstschulen zu veranlassen, die permanente Ausstellung im Museum Wallraf-Richarty mit bedeutenden Werken reichlicher zu beschicken als bisher, da gegenwärtig keine andere Stadt Deutschlands in der Lage ist, großen Kunstschöpfungen in dieser Richtung eine lohnendere Anerkennung zu gewähren, wie gerade Köln, abgesehen davon, daß es für die Künstler von weittragender Wichtigkeit ist, ihren Werken eine bleibende Stätte in der Metropole der Rheinlande zu sichern, wo bei dem lebhaften Fremdenverkehr Tausende von hervorragenden Persönlichkeiten das Museum besuchen und dadurch also Gelegenheit geboten ist, daß die Künstler in den weitesten Kreisen bekannt werden, oder sich bei alten lieben Bekannten wieder in Erinnerung bringen. — Für die am 13. d. M. Statt gefundene Dombau-Lotterie wurden im Ganzen 107 Kunstwerke, und zwar 98 Oelgemälde, 4 Aquarelle und 5 plastische Werke erworben. Die dafür verausgabte Summe von 20,000 Thlrn. vertheilt sich auf die Künstler der verschiedenen Städte, wie folgt: Düsseldorf 11,109 Thlr., München 5270 Thlr., Berlin 1220 Thlr., Köln 741 Thlr., Wien 590 Thlr., Breslau 350 Thlr., Cleve 200 Thlr., Kassel 180 Thlr., Stuttgart 120 Thlr., Karlsruhe 120 Thlr., und endlich Deutz 100 Thlr. (Köln. Zeitung.)

* **Das neue Conservatorium in Wien,** der Prachtbau Meister Hansen's, wurde am 5. Januar im Beisein des Kaisers durch feierliche Schlußsteinlegung seinem Beruf übergeben. Schon bei dieser durch Poesie und Musik verherrlichten Feier, aber noch herrlicher bei dem am folgenden Tage stattgehabten ersten Gesellschaftskonzerte bewährte der mächtige, von Gold und Farben strahlende Innenraum durch eine tadellose Akustik auch seinen praktischen Werth, und als am 15. dann vollends das ganze Innere des Gebäudes mit dem nebenliegenden kleinen Saal und den zahlreichen Seitenzimmern, Treppen, Galerien und Vestibüle's in ein durch zahllose Gasflammen erhelltes Ballfestlokal verwandelt wurde, ergriff ein förmlicher Freudenrausch die aus der Elite der Wiener Gesellschaft gebildete Versammlung, und des Lobes für die edlen Gründer und Stifter des Baues wie für den bewährten Meister desselben wollte kein Ende sein. Zu einer stilleren, aber deshalb nicht weniger herzlichen Ovation versammelten sich um den Architekten einige Tage früher seine getreuen Baugewerksleute, eine Schaar von Kämpfern, die sich nach errungenem Siege um den Feldherrn reiht, wie Jos. Weilen in seinem weihevollen Toast sich ausdrückte, und feierten beim frohen Mahl diesen glänzenden Erfolg der Kunst und eines einträchtigen Wirkens und Schaffens. Die Entstehungsgeschichte des Baues und eine genaue Würdigung seiner Schönheit behalten wir uns vor. Ausführliche Pläne und Aufrisse giebt inzwischen die Wiener Bauzeitung in dem kürzlich erschienenen 1. Hefte des laufenden Jahrganges.

* **Das Projekt eines Neubaues für die Wiener Kunstakademie** würde seiner Verwirklichung um einen bedeutenden Schritt näher gerückt sein, wenn sich die Nachricht bestätigte, daß der Akademie ein bestimmter Platz, nämlich auf dem sogenannten Kalkmarkt, nahe der Elisabethbrücke, von der Behörde definitiv vorbehalten sei. Hansen beschäftigt sich bereits eingehend mit Studien für den Entwurf des Gebäudes.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Burckhardt, Jac. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Zweite Auflage. Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. v. Zahn. III. Theil: Malerei, nebst Orts- und Künstlerregister über alle 3 Theile (S. 713—1154 und XII.) kl. 8. Leipzig, Seemann. 1 Thlr. 6 Sgr.

Hinz, A. Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig. Mit 200 photogr. Abbildungen. Erster Theil. 119 S. gr 8. Danzig, Kafemann.

Berichtigung.

In Nr. 5. der Kunstchronik d. J., S. 41, Sp. 2, Z. 28 lies: Eggert statt: Eggert-Burg, wie auf Grundlage des Ausstellungskataloges von unserm Korrespondenten geschrieben war.

Digitized by Google

Von Unterzeichnetem wird auf Franco-Bestellung franco u. gratis versandt:

Auktions-Catalog

des Hofmaler

Carl Rundt'schen

Nachlasses. Das Verzeichniß enthält außer den bedeutendsten Rundt'schen Gemälden, Aquarellen, Skizzen ꝛc. gerahmte Kupferstiche und antike Gegenstände, worunter ein prachtvoller Gobelin. — Nach Beendigung der Kupferstich-Auktion vom 19., 20., 21. dieses Monats sind gedruckte Preislisten à $2\frac{1}{2}$ Sgr. vom unterzeichneten Auktionator zu beziehen.

Rudolph Lepke,
Auktionator für Kunstsachen ꝛc.
[49] Berlin, Kronenstr. 19a.

Zur gefälligen Beachtung.

Vielfachen Anfragen zufolge theile ich hierdurch mit, daß ich bis heute nach den Gemälde-Auktionen keine gedruckten Preislisten ausgegeben habe, wohl aber gern bereit bin auf Wunsch die Preise schriftlich anzugeben; diejenigen, nach denen zumeist gefragt worden, folgen hier.

In meiner Auktion am 14. Dez. 1869 wurde der Hildebrandt Nr. 26 für 485 Thlr., Nr. 27 für 535 Thlr., Nr. 28 für 255 Thlr., Nr. 29 für 600 Thlr., No. 30 für 480 Thlr., verkauft. Der Schrader Nr. 50 ging auf 512 Thlr. und der Denner Nr. 52 für 155 Thlr. in Privatbesitz über. Der Molenaer Nr. 65 wurde mit 97 Thlr. für eine öffentliche Sammlung erworben.

Am 9. Dezember ging der Scherres No. 71 auf 256 Thlr., der Linnig auf 142 Thlr., der Eschke auf 138 Thlr. u. s. w.

Am 6. Dezember wurden die beiden feinen Dietrich's für zusammen 200 Thlr., der Molenaer für 75 Thlr. verkauft.

Am 29. November ging der Genisson auf 250 Thlr., G. v. Lange 100 Thlr., Ortmann 171 Thlr. u. s. w.

Rudolph Lepke,
Auktionator für Kunstsachen ꝛc.
[50] Berlin, Kronenstr. 19a.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar** bis **December 1870** incl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden,

a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann

b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben nach Möglichkeit gesorgt ist.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Beifügen eingeladen, daß die erst vor wenigen Wochen geschlossene, internationale Kunstausstellung in München Veranlassung geben könnte, die zurückgebenden Kunstwerke theilweise für obigen Turnus zu bestimmen, wobei aber ersucht wird, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im December 1869.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Sauer, k. T. u. T. Bauinspektor, z. Z. Vorstand. **Bösner**, k. b. Regierungs-Sekretär, z. Z. Sekretär. [51]

Eduard Quaas,

Kunsthändler in Berlin, Stechbahn 2, empfiehlt zu geneigter Ansicht und Auswahl:

a) *neue Pigment-Original-Photographien von A. Braun.*

Die Fresken der vatikanischen Stanzen in Rom von **Rafael S., P. Perugino, P. del Vaga,** etc. in 104 Blatt, jedes à 2 Thlr. 12 Sgr.

Die Fresken der Capella San Nicola im Vatikan von **Fra Angelico de Fiesole.** 15 Blatt, jedes 2 Thlr. 12 Sgr.

Die Fresken der Capella Sistina im Vatikan von **L. Signorelli, S. Botticelli, C. Roselli, F. Salviati, P. Perugino, M. Angelo Buonarroti** (werden nächstens ausgegeben).

b) *Original-Photographien.*

Die Galerie des Louvre zu Paris. Blatt 1 bis 25 à $1\frac{1}{2}$ Thlr. und 3 Thlr.

Die Galerie zu Madrid. 541 Blatt auf Bristol-Carton, jedes $1\frac{2}{3}$ Thlr., unaufgezogen à $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Den zahlreichen Bestellern auf gewisse Nummern der „**photographischen Originalaufnahmen Athen's und des griechischen Landes**“ beehre ich mich anzuzeigen, dass Herr Baron Paul des Granges wegen seines Weggangs von Athen an der Herstellung neuer Abzüge eine geraume Zeit verhindert war, die mir vorliegenden gütigen Aufträge allem Vermuthen nach jedoch in kürzester Zeit ihre Erledigung finden werden.

[52] **Eduard Quaas.**

[53] Bei **Carl Claesen:** Lüttich erschienen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Rambert, Die Kunst in der modernen Industrie.

Preis 8 Rthlr. 10 Sgr.

In einzeln Serien zu folgenden Preisen. Serie A. **Allegorien** 1 Thlr. 24 Sgr. Ser. B. **Einfassungen und Einrahmungen** 2 Thlr. 12 Sgr. Ser. C. **Grabmonumente** 1 Thlr 6 Sgr. Ser. D. **Trophaeen, Attribute und Namenszüge** 2 Thlr. 12 Sgr. Ser. E. **Juwelier- und Goldarbeiten** 2 Thlr 6 Sgr.

Der Verfasser erhielt auf der Pariser Weltausstellung die **Goldene Medaille.**

Gothische Einzelheiten

enthaltend Motive für Tischler, Messing-, Schlosser-, Marmor-, Gold-Arbeiten, Bildhauerei und Dekorationsmalerei

von Vincenz Statz,

Baurath in Köln.

Wir empfehlen hiermit diese Werke der beiden rühmlichst bekannten Verfasser allen Architekten und Vertretern der dahin einschlagenden Branchen aufs Angelegentlichste.

[54]

Permanente Ausstellung

der Kunsthütte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Nr. 8 der Kunstchronik wird Freitag den 4. Februar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Thereſianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsſtr. 3) zu richten.

4. Februar.

Nr. 8.

Inſerate

à 2 Sgr. für die drei Mal geſpaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunſthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitſchrift für bildende Kunſt.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erſcheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitſchrift für bildende Kunſt“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen koſtet daſſelbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunſthandlungen wie alle Poſtämter nehmen Beſtellungen an.

Inhalt: Die Ausſtellung des Vereins der Künſtlerinnen und Kunſtfreundinnen in Berlin. — Korreſpondenzen (Berlin, New-York (Schluß), Tirol). — Kunſtliteratur und Kunſthandel. — Konkurrenzen. — Perſonalnachrichten. — Kunſtvereine, Sammlungen und Ausſtellungen. — Vermiſchte Kunſtnachrichten. — Zeitſchriften. — Inſerate.

Die Ausſtellung des Vereins der Künſtlerinnen und Kunſtfreundinnen in Berlin.

Wenn wir neulich befürchten zu müſſen glaubten, daß Cornelius' Atelier, das für die deutſche bildende Kunſt heiliger Boden iſt, von der Muſik annektirt werden möchte, ſo hat ſich dieſe Befürchtung vorläufig als grundlos erwieſen. Zwar die Kartons des großen Meiſters ſind jetzt alle verſchwunden, während früher doch wenigſtens die für den Campo Santo in dem Hauſe am Königsplatze zu ſehen waren; aber die Malerei hat in den letztvergangenen Wochen wieder in den altehrwürdigen Räumen reſidirt. Wie vor zwei Jahren hatten die Berliner Künſtlerinnen eine Ausſtellung arrangirt, diesmal aber nicht ganz ausſchließlich mit ihren eigenen Mitteln und zu dem Zwecke, wie damals, die Befähigung des weiblichen Geſchlechtes für die Kunſt darzuthun; ſondern die Werke weiblicher Hände hatten ſich mit denen berufener Künſtler und ſelbſt mit einigen älteren Gemälden vereinigt, und im Zuſammenhange mit Gruppen von Schülerarbeiten aus der Zeichenſchule, die der Verein in's Leben gerufen, verkündigte das Dargebotene die Abſicht, von den Fortſchritten Zeugniß abzulegen, die als Früchte mannichfaltiger Förderung während eines zweijährigen Zeitraumes zu Tage getreten ſind. Wir glauben, daß wir unſern Reſpekt vor dem kundgegebenen Streben am beſten dadurch beweiſen, daß wir die Ausſtellung unter dem eben berührten Geſichtspunkte betrachten, und demgemäß die Vertretung nicht weiblicher Hände als eine wiewohl ſchätzenswerthe und in hohem Grade verſchönernde Zugabe auf ſich beruhen laſſen, und unſern Blick auf die Proben weiblicher Kunſtfertigkeit beſchränken.

Das meiſte Intereſſe nimmt ſelbſtverſtändlich die Kunſtſchule des Vereins in Anſpruch, und in Anbetracht deſſen, daß dieſelbe erſt ſeit etwa einem Jahre in Stand gekommen, erſcheinen die Erfolge ſchon recht befriedigend. Im Elementar- und Kopfzeichnen nach Vorlagen und nach Gyps glauben wir vor einer gewiſſen peinlichen Befangenheit warnen zu müſſen, deren Walten wir bemerkt haben. Ueber die Sorgfalt für die Details der Mache, für die Rundung des einzelnen Striches in den Schraffirungen geht die Achtſamkeit für den Charakter und die Bedeutung der Formen und die Rückſicht auf die Geſammtwirkung verloren. Iſt dieſe Methode überhaupt beim Kunſtunterricht unangemeſſen, welcher überall die Technik als Mittel zu behandeln, dem Zweck der Formbezeichnung unterzuordnen hat, ſo iſt ſie beſonders bei der Unterweiſung von Schülerinnen als ungeeignet abzulehnen. Denn gerade beim weiblichen Geſchlechte muß das natürliche Haften am Einzelnen, die Ungeneigtheit und Schwerfälligkeit in der Erfaſſung allgemeinerer Geſichtspunkte ſyſtematiſch überwunden werden. Kein Wunder, daß die meiſten Damen, wenn ſie in dieſer Weiſe lange genug Haarlocken von Zeusmasken und Diadempalmetten von Junoköpfen ausgepuſſelt haben, ſchließlich nach freier Wahl blos noch Blümchen pinſeln, und zwar ſo, wie ſie es thun.

Am intereſſanteſten waren ſicherlich die Arbeiten der Landſchaftsklaſſe und des perſpektiviſchen Unterrichtes. Als Lehrer für Landſchaft fungirt Karl Scherres, ein Künſtler, für deſſen Vorzüge vielleicht Niemand mehr Anerkennung hat als Referent. Aber zu ſeinen Vorzügen hat noch nie eine charakteriſtiſche und geiſtreiche Darſtellung der Baum- und Laubformen gehört. Um ſo überraſchender iſt es, ihn im Unterrichte von eigenen Detailſtudien des Baumſchlages ausgehen zu ſehen, und neu die Art, wie er dabei verfährt. Er ſelbſt zeichnet in der Stunde vor den Augen der Schülerinnen, die nur zuſehen,

Digitized by Google

mit Blei in ſehr mäßigem Format aus der Erinnerung einen Baumtheil in ſorgfältigſter Durchführung hin, und läßt dann dieſe Vorlage nachzeichnen. Ob der Gewinn die aufgewandte Zeit, in der nicht geübt wird, verlohnt, wollen wir nicht unterſuchen. Die Abſicht iſt ſicher die, den Schülerinnen den Weg zu zeigen zur Hervorbringung einer ſolchen Zeichnung, wie ſie gewöhnlich fertig vorgelegt wird. Allein durch nacheinander zur Anwendung gebrachte, ſtufenweiſe in der Ausführung immer vollendetere Vorlagen läßt ſich die allmähliche Entſtehung einer ausgeführten Zeichnung eben ſo gut vergegenwärtigen, zumal wenn der Lehrer gelegentlich bei dem Einzelnen nachhilft; und dann hat dieſe Methode — außer der Zeitersparniß — die beiden Vortheile, daß dem Ungeübten nicht gleich die ſchwierige Vollendung abverlangt, und der Geübtere nicht mit den Vorbereitungsſtadien in ausführlicher Erörterung hingehalten wird; und zweitens, daß die Geſammtheit der Ausführung in wenige überſichtliche und je einen charakteriſtiſchen Fortſchritt bezeichnende Abſchnitte, nicht aber in eine Unendlichkeit vereinzelter Züge zerlegt wird. Indem hier Letzteres vor den Augen der Schülerinnen geſchieht, gewinnt der Weg zum Ziele mit allen ſeinen Windungen und Holprigkeiten den ganz ungebührenden Schein einer principiellen Wichtigkeit und ausſchließlichen Geltung und Möglichkeit. So wird, wie auch die Beiſpiele lehren, das erreicht, was mit allen Mitteln vermieden werden ſollte, und was in der Nürnberger Kunſtgewerbeſchule z. B. durch Ausſchluß alles einfachen Kopirens radikal vermieden wird, daß die Nachbildung in Nachahmung, d. h. in peinliches Haften an der Herſtellungsmanier umſchlägt, ſtatt ſich auf das Verſtändniß des Formcharakters und deſſen bezeichnende Wiedergabe zu richten. Einige Studien nach der Natur ließen große Sorgfalt, aber im Verhältniß zu dem vorhandenen Können zu wenig Freiheit und Kraft erkennen.

Die Perſpektive ruht offenbar in ſehr guten Händen; denn von allen denjenigen, welche dieſen wiſſenſchaftlichen Theil der Kunſt kultiviren, dürfte ſich kaum Einer ſo allgemeiner Anerkennung erfreuen wie Wilhelm Streckfuß. Leider entzieht ſich das, was unter ſeiner Leitung an der Anſtalt geleiſtet wird, gänzlich der Kontrolle. Denn erſtens lagen nur die Löſungen von ziemlich komplicirten Aufgaben mit ſchwierigen Spiegelungen und Schattenkonſtruktionen vor. Zweitens aber rührten — bis auf zwei wenig bemerkenswerthe Blätter — alle Arbeiten von einer Hand her, und zwar von einer Dame, deren Name in den Reihen unſerer Künſtlerinnen keinen ſchlechten Klang hat. Aufgefallen iſt uns an dieſen Arbeiten, die ja doch nur perſpektiviſche Uebungen ſein ſollen, die überflüſſige Sorgfalt, welche auf die Durchführung im Einzelnen verwendet worden. Damit wird für die Kunſt der perſpektiviſchen Konſtruktion gar nichts gewonnen, und die darauf verwandte Zeit muß alſo vom Standpunkte des ſpeciellen Faches aus geradezu als verloren angeſehen werden.

Was nun die ſelbſtändigen Leiſtungen der Künſtlerinnen betrifft, ſo wäre es mehr als unbillig, die Ueberlegenheit der diesjährigen Ausſtellung gegenüber der früheren beſtreiten zu wollen. Die Damen haben zugelernt, und vor allen Dingen ſind ſie ſtrenger mit ſich ſelber in's Gericht gegangen, bevor ſie ihre Werke der Ausſtellung für würdig erklärt haben. Dadurch wird auch wohl der Umſtand erklärlich, daß die Zahl der Ausſtellenden erheblich geringer war als dazumal. Viele Namen von vor zwei Jahren, darunter freilich auch manche von gutem Klange, werden diesmal vermißt, neue traten nur wenige dafür ein. Zu einer ſpecielleren Revue der Leiſtungen fühlen wir uns nicht veranlaßt und wollen nur ganz flüchtig die Spitzen der Ausſtellung namhaft machen. Antonie Volkmar legitimirte ſich wohl als die künſtleriſch freieſte unter ihren Kolleginnen. Clara Oenicke, doch nur im Porträt, empfahl ſich durch Schärfe der Charakteriſtik, die freilich oft zur Härte wird, und ſolide Technik. Roſa Petzel gab einige überraſchend tüchtige Porträts und Studienköpfe; während Helene Richter, obgleich immer noch unter den beſſeren rangirend, ſo ungünſtig vertreten war, daß man die Urheberin mancher früheren friſchen und farbenkräftigen Bilder kaum wieder erkannte. Marie Wiegmann trat etwas ſtreng, aber mit Sicherheit auf. Auguſte von Sandrart und Clara Heinke gaben Genreſtücke. Antonie Biel dominirte mit dem feinen Grau ihrer poeſievollen Landſchaften in ihrem Genre, während die talentvolle Schülerin Eſchke's Helene Sietze die erfreulichſten Fortſchritte zeigte. Wenn wir hiermit das Verzeichniß abbrechen, ſo ſoll nicht geſagt ſein, daß nicht noch Andere vielleicht gleiches Anrecht hätten, darin aufgenommen zu werden. Nur was uns beſonderen Eindruck gemacht hat, wollen wir damit hervorgehoben haben. Da müſſen wir denn freilich auch noch einiger Zeichnungen von Bettina von Arnim gedenken, unter denen eine ein ſehr wunderliches, eine andere ein etwas verfängliches Thema hatte, und deren Auffaſſung wie Behandlung eine höchſt ſonderbare Miſchung von Romantik und Klaſſicität offenbarte.

Eine allgemeine Bemerkung entlocken uns noch die zahlreichen Beiſpiele der Blumenmalerei. Das geſchickteſte in dieſem Genre ſind wohl die Blumeneinfaſſungen kalligraphirter Sprüche und Verſe, wie ſie in allgemein bekannten Sammlungen als Meiſterſtücke des Buntdrucks gern geſehene Zierden des Weihnachtstiſches ſind. Hermine Stilke, Alwine Schrödter u. a. ſind zu bekannte und anerkannte Vertreterinnen dieſer Richtung, als daß es nöthig wäre, ſie hier beſonders hervorzuheben. Nimmt man eine gewiſſe Süßlichkeit und Sentimentalität in der Auswahl der Sprüche und in der Ausführung des Blumenſchmuckes aus, ſo wäre wenig gegen die bedeuten-

Digitized by Google

deren derartigen Arbeiten, namentlich diejenigen der genannten Künſtlerinnen einzuwenden. Bei den ſelbſtändigen Blumenarrangements aber werden zumeiſt jene Eigenſchaften vermißt, welche die Werke der älteren Blumenmaler, oder, um den Damen einen beſtimmten, für ſie als Vorbild beſonders verbindlichen Namen zu nennen, beiſpielsweiſe die einer Rachel Ruyſch ſo anziehend und künſtleriſch vollendet machen: die in ihrer Weiſe wahrhaft großartige und abgerundete, natürliche Kompoſition, und die energiſche, kräftige und harmoniſche Färbung. Nur eine moderne Blumenmalerin iſt uns bekannt, die in ihren beſſeren Werken das wohlverſtandene Vorbild der alten erkennen läßt, — ſie war hier nicht vertreten, — die Holländerin Adriana van Haanen.

Es war nicht zu überſehen, daß ſowohl die Zahl wie der durchſchnittliche Werth der Arbeiten wuchs, je mehr man von den großen zu den beſcheideneren Gattungen der Kunſt vordrang. Es kann heutzutage ja wohl als ein überwundener Standpunkt gelten, eine feſtgeſetzte Rangordnung und Würde der Kunſtgattungen zum abſoluten Maßſtabe der Kunſt ſelber zu machen; es gehört ſicher nicht mehr zu den unentbehrlichſten Requiſiten des „Kunſtkenners“, daß er — nach Detmold's bekannter launiger Anweiſung — „nach großen Hiſtorienbildern ſtets eine ganz außerordentliche Sehnſucht zu empfinden ſcheine“, und wir alle fragen wohl mehr, ja allein nach der Vollendung in einer Gattung, nicht nach deren offizieller Werthtaxe. Neuere allſeitig in Angriff genommene Studien und Beſtrebungen haben auch der Kunſtinduſtrie den ihr gebührenden ebenmäßigen Rang unter den Arten der künſtleriſchen Bethätigung wieder verſchafft; aber die Damen ſcheinen gegen dieſe Gleichſtellung noch unüberwindlichen Widerwillen oder kräftiges Mißtrauen zu hegen; und indem augenſcheinlich die Mehrzahl unter ihnen die Kunſt nur wegen des Nimbus der Vornehmheit und Außergewöhnlichkeit zum Berufe erwählt, fürchten ſie dieſes Nimbus verluſtig zu gehen, ſobald ihre Thätigkeit von den Höhen der darſtellenden Kunſt herabſteigt und ſich zur Verzierung des mannichfaltigen Geräthes des Lebens bequemt. Das iſt ebenſo unrichtig, wie gegen das eigene Intereſſe gehandelt. Denn nicht die Thätigkeit, ſondern nur die erfolgreiche, bemerkenswerthe Thätigkeit in der großen Kunſt verleiht jenen Nimbus; dagegen ſind die Aufgaben in dem Gebiete des kunſtgewerblichen Schaffens zahlreicher; wahres, ſelbſt hochbedeutendes Talent findet reichliche Gelegenheit, ſich in allem Glanz zu zeigen; mit der gewonnenen techniſchen Fertigkeit allein läßt ſich unvergleichlich viel mehr erreichen, als in der darſtellenden Kunſt; und überhaupt iſt dem Weſentlichen der dekorativen Kunſt in weit höherem Grade durch Fleiß und Studium beizukommen: die Unterweiſung reicht hier viel weiter. Und wer Grund hat, ſich vor der Befaſſung mit gewerblicher Thätigkeit zu ſcheuen, der braucht ja nicht ſelbſt Hand an's Werk zu legen, ſondern findet in Zeichnungen und Entwürfen für gewerbsmäßige Herſtellung künſtleriſcher Gebrauchsgegenſtände ein unerſchöpfliches Feld mit innerer Befriedigung und äußerem Erfolge lohnender Beſchäftigung.

Man muß ſich nicht davor fürchten, und die kunſtbefliſſenen und in Vereinen, wie der in Rede ſtehende, thätigen Damen ſollten es am wenigſten vermeiden, die Wendung, die jetzt das Streben des weiblichen Geſchlechtes nach erleichterter künſtleriſcher Ausbildung genommen hat, als einen Theil der gleich vielen anderen jetzt auch „brennenden“ Frauen-„Frage“ anzuerkennen und aufzufaſſen. In dieſer aber, wie in allen ſocialen Fragen, iſt das Weſentlichſte, die richtigen Kräfte immer an die geeignetſten Plätze zu führen. Dazu gehört es aber auch ganz nothwendig, das Herandrängen ungeeigneter Kräfte zu unpaſſenden Plätzen zu verhüten. Das Kunſtelend noch künſtlich zu vermehren, iſt gewiß keine dankbare Aufgabe, ſehr erſprießlich dagegen, dem Bedürfniſſe der Zeit und der Befähigung des weiblichen Geſchlechtes entſprechend viele fleißige und tüchtige Hände und erfinderiſche Köpfe dem Kunſthandwerk zuzuführen.

Unter den ausgeſtellten kunſtgewerblichen Arbeiten waren einige recht ſchöne. Wir rechnen dazu auch treffliche Miniaturkopien berühmter Gemälde. Sodann war in der Malerei auf Porzellan, Marmor u. dergl. vereinzelt recht gut gearbeitet. Bemalte Tiſchplatten und andere Holzwaaren ahmten mit Geſchick und Geſchmack Intarſiaarbeit nach (der Imitation wegen vielleicht nicht ganz unbedenklich). Ganz beſonders aber ragten eine ganz beträchtliche Anzahl bemalter Porcellanteller von Marie von Olfers hervor. Die Dame, der ein urgeſunder, an's Volksthümliche ſtreifender Humor und ein ſinniges Gemüth eignet, hat es über ſich vermocht, ihre hübſchen illuſtrativen Einfälle zu kernigen, ernſten und ſcherzhaften Legenden ganz mit jener äußerſten Beſcheidenheit der Mittel vorzutragen, durch die in der Regel die Damen ihrer Künſtlerwürde etwas zu vergeben meinen, und die gerade derartigen dekorativen Sachen ſo wohl anſteht und ihnen die volle Friſche des glücklichen Gedankens bewahrt. Die Zeichnung in ganz einfachen ſchwarzen Strichen umreißt den Gegenſtand nur in ſeinen weſentlichſten Formen, verhilft ihm aber, mit ſehr viel Bewußtſein und voller Sicherheit hingeſetzt, zu deutlicher Exiſtenz und treffendem Ausdruck. Die Färbung, faſt nur durch in's Helle gebrochene transparente Lokaltöne bewirkt, behilft ſich ziemlich mit der beſchränkten Palette der Majolica, iſt aber gleichwohl in ihrer Schlichtheit ſo bezeichnend und wirkungsvoll, daß man keine Zeit hat, die liebenswürdige freiwillige Armuth für arm zu halten.

Der Erfolg dieſer Sachen, namentlich bei dem urtheilsfähigen Publikum, hat vielleicht Manchem Veranlaſſung zum Nachdenken gegeben und hoffentlich die

Digitized by Google

Gedanken meiſt in ähnliche Richtung geführt, wie ſie die unſrigen eben einſchlagen. Möge eine ſolche Wirkung recht allgemein, nachhaltig und erfolgreich ſein! Dann werden auch die Beſtrebungen des in ehrenhafteſter Weiſe ſich bemühenden Vereins ſo fruchtbar werden, wie wir es ihm von ganzem Herzen wünſchen, und fruchtbarer, als wir es bis jetzt zu hoffen wagen.

B. M.

Korreſpondenz.

Berlin, Ende Januar.

A. Trotz der Eröffnung einer permanenten Ausſtellung von Seiten des Vereins Berliner Künſtler iſt ſeit Weihnachten in unſren älteren Lokalen an ſehenswerthen Bildern kein Mangel geweſen. Da über jene Ausſtellung die letzte Nummer der Chronik einen Bericht Ihres B. M.-Korreſpondenten in Ausſicht geſtellt hat, ſo beſchränke ich mich für heute auf eine Ueberſicht der beſſeren Bilder, welche im Laufe des Monats bei Sachſe zur Ausſtellung kamen. Das Hauptkontingent ſtellte, wie gewöhnlich, Düſſeldorf und München. Von dort kam ein anziehendes, trefflich gemaltes kleines Genreſtück Wilh. Sohn's: „In der Andacht", ein ſchwarz gekleidetes Mädchen mit blondem Haar, in's Profil geſtellt und dem Altar zugekehrt, deſſen größere Hälfte der Bildrand durchſchneidet. Brillanter im Kolorit und von vorwiegender Betonung der ſtofflichen Ausſtattung iſt die „Kirchgängerin" von Guſſow (Weimar). Glasfenſter, Teppiche und andre Details ſind hier die Hauptſachen. — Dem Inhalt nach bedeutender und wirklich feſſelnd durch tief poetiſchen Ausdruck ſind zwei Bilder A. v. Wille's (Düſſeldorf). Das eine iſt ein Waldſtück von herrlicher Stimmung, ſtaffirt mit einem glänzenden Ritterſchwarm, der von der Jagd zur Heimfahrt ſich rüſtet. Das Bild knüpft an die bekannten Düſſeldorfer Traditionen von ehemals an, ohne im Techniſchen die Errungenſchaften einer vierzigjährigen Entwicklung von damals bis jetzt zu verläugnen. Mehr noch zeigt das andere Bild — Straße in Marburg bei Mondſchein — den Künſtler als tüchtigen Maler. Plaſtiſch tritt jeder Giebel, jeder Erker der bergaufwärts führenden Straße heraus; Schnitzwerk in Holz und Stein, Fenſterzierrath und Straßenpflaſter ſind von ſo überzeugender Wahrheit und dazu das Spiel des Mondlichts über Dächer und Straßen, gebrochen von dem warmen Scheine einzelner Lichter hinter den Fenſtern, von ſo glücklicher Wirkung, daß man wohl die täuſchenden Mittel der Kunſt einen Augenblick für Wahrheit halten kann. Die Straße entlang und dem Beſchauer entgegen zieht eine Schaar luſtiger Geſellen in der Tracht des 16. Jahrhunderts, waffenklirrend und ſerenadend; hie und da hat ſich ein Fenſter aufgethan, aus dem ein aufgeweckter Schläfer oder ein geſtörter Spätarbeiter verdrießlich oder neugierig herausſchaut. Es iſt, als hörte man das Lärmen und Klirren, ſo lebendig und überzeugend ſteht die ganze Scene vor unſern Augen. — Eine moderne Prozeſſion im heutigen München ſchildert Henning's mit ſchönen, warmen Farben und guter Zeichnung, aber ohne den tieferen, geiſtigen Antheil, mit welchem die Auffaſſung die malende Hand begleiten ſoll. Der Künſtler gibt nur ein hübſches Koſtümſtück, welches uns kein eigentliches Intereſſe abzugewinnen vermag. Das Letzte gilt — für mich wenigſtens — auch von dem großen Bilde, auf welchem uns Claudius Schraudolph ſeine „Münchener im Hofbräu" vorführt. Wir haben eine Anzahl charakteriſtiſch wiedergegebener Volkstypen vor uns, auch eine gewiſſe Art von Humor, der in einzelnen Situationen ſich kund giebt. Doch das Ganze iſt ohne eigentlichen Reiz. Was man alle Tage ſehen kann, das will man im Bilde wenigſtens nicht ſo wiederfinden, wie man es hundertmal geſehen hat. Außerdem hat die Farbe einen grauen, ſtumpfen Ton und das ganze Bild zu wenig Luft. — George Saal (Paris) entrollt auf großer Fläche eine norwegiſche Landſchaftsſcenerie, den Hardanger Fjord mit ſeinen mächtigen Felſen, die im röthlichen Abendſonnenglanze ſtehen. In die See hinein vom Lande abwärts rudert ein Kahn, der einen Sarg trägt. Vorn ſtehen die wenigen Angehörigen des Todten, der gleich in den Fjord verſenkt wird, ihnen zur Seite das Pferd, welches den Sarg bis an das Ufer führte. Die ganze Darſtellung iſt von rührendem Ausdrucke. — Die größte Anziehungskraft übte ein friſch und originell behandeltes Motiv von Graf Harrach, ein Zugſtück, welches ſchon durch die Einfaſſung in einen breiten dunkeln Holzrahmen als etwas Beſonderes ſich vorführte. Eine Gartenthür, deren Pfoſten mit üppigem Rankengewächs bedeckt ſind, öffnet ſich auf ein Waſſer, zu welchem eine Treppe niederführt; die Thür hat ſich aufgethan und eine ſchlanke, junge Italienerin, der Kleidung nach den unteren Volksklaſſen angehörig, tritt heraus und dem Beſchauer entgegen. Der Gegenſtand ihres freudigen Erwartens läßt ſich nur errathen, ſie ſieht eben den Beſchauer an, und in dieſer lebendig ausgedrückten Beziehung liegt der Reiz des flott und breit gemalten Bildes. Das allerfriſcheſte Grün, welches ſich nur denken läßt, von der warmen Mittagsſonne durchſpielt, giebt den vorherrſchenden Farbenton; die Details von den Falten des leichten Kleides bis zu dem Felle des Pudels, welcher ſeine Herrin ſpringend begleitet hat und, wie ſie, am Waſſer plötzlich Halt macht, ſind treu dem Stoff entſprechend dargeſtellt. Die Auffaſſung iſt von ſo großer Natürlichkeit, daß wir durch den Rahmen hindurch wie durch eine Thüröffnung in ein Stück wirklichen Lebens hinein zu ſehen meinen. Die Vorliebe, mit welcher das beſuchende Publikum dieſem Bilde ſich zuzuwenden ſcheint, zeigt auf's Neue, was unmittelbares Naturſtudium aus dem einfachſten Motive machen kann.

Digitized by Google

New-York, im November 1869. (Schluß).

Die Ausstellung in der Kunsthandlung von Goupil ist seit dem Sommer vollständig erneuert und besteht vorzüglich aus kleinen Genrebildern französischer und deutscher Künstler. So manche wohlgelungenen Darstellungen aus dem täglichen häuslichen Leben trifft man hier, daß es einem dabei ganz heimisch und gemüthlich-behaglich zu Sinne wird. Auch ein historisches Bild ist da, „Paulus vor Agrippa" von Nehlig, ein lobenswerthes Werk, fleißig ausgeführt und mit lebendigem Ausdruck in den meisten Gestalten, wenn man sich gleich von dem Vorgange nicht besonders erwärmt, nicht unwiderstehlich in die Situation hineingezogen fühlt. Ein sehr anziehendes Bildchen aus dem häuslichen Leben sind einige Kinder von Duverger, deren eins, ein hübscher Junge, sehr ernsthaft beschäftigt ist, die Wanduhr zu untersuchen, die er wahrscheinlich höchst unbefugt heruntergenommen, während die übrigen eifrige Zuschauer dabei abgeben; dann zwei Kinder, von denen das eine überm Abendgebet eingeschlafen ist, von L. Lang, hübsche Bilder von Arnaux, Boettcher, Diefenbach und Lassalle, eine Marktscene von van Schendel, mit seinem bekannten Lampenlicht, eine Dame in rothem Sammtkleid von Lesrel, überaus fleißig und fein ausgeführt, aber steif und alterthümelnd im Stil von Leys. Von Hamon ist eine schwebende Gestalt da, der Herbst, der mit einem Löschhorn die letzten Blumen auslöscht, in seinem den pompejanischen Wandgemälden nachahmenden Stil, graziös und weniger farblos als die Bilder, welche früher mitunter von ihm ausgestellt waren. Auch einem kleinen Verboeckhoven begegnen wir, für den nicht weniger als 500 Dollars gefordert werden, ferner einer schönen Landschaft von Achenbach und einer kleinen Ansicht von Heidelberg, von Koekoek. Von Hart ist eine sehr große Landschaft da: „Peaceful Homes" ansprechend und freundlich, jedoch fast zu groß für die einfache Gegend und etwas eintönig in der Beleuchtung; ferner Landschaften von Sonntag, de Haas und Shattuck.

Zum erstenmal meines Wissens, sind zwei Oelbilder von Gustav Doré hier herübergekommen und ausgestellt. Das größere, welches eine ganze Wand bedeckt: Virgil und Dante in den Eisregionen der Hölle, wo sie Ugolino treffen, der an dem Schädel des Kardinals Ruggieri nagt. Der Eindruck ist zwischen Grauen über den unheimlichen Gegenstand und Bewunderung für die virtuose Behandlung getheilt. Das mitternächtliche Eismeer, im Hintergrunde durch undurchdringliche Finsterniß begränzt, in dem man die Verräther als lebendige Leichen — einige nur mit der oberen Hälfte des Kopfes, andere mit halbem Leibe in allen möglichen Stellungen und Verschlingungen mit dem Ausdruck der Qual und Verzweiflung aus der gefrorenen Oberfläche hervorragen sieht, und im Vordergrunde Ugolino, dessen ganzer Obertheil sichtbar ist, der den unter ihm liegenden Ruggieri mit gewaltigem Griffe festhält, während das unter seinen Zähnen hervorquellende Blut das Eis roth färbt: alles das ist mit einer so gräulichen Vollendung wiedergegeben, daß man alle Schrecken der Situation empfindet. Ein Lichtstrahl von oben beleuchtet die beiden Gestalten, deren Fleischtöne wärmer gehalten sind, als die der übrigen Verdammten, und ihnen das Ansehen von Lebendigen geben. Die Muskeln der Arme Ugolino's wie Ruggieri's, die unter den eisernen Händen seines Feindes geschwollenen Adern, drücken die ganze Heftigkeit des Kampfes aus und sind meisterhaft ausgeführt. Die einzigen Gestalten, auf denen das Auge ohne Grauen ruht, sind Virgil und Dante, die mit sicherem Schritt über das Eis wandeln, Dante menschlich, augenscheinlich von den Schrecken des Orts ergriffen, in bewegter Stellung, Virgil geisterbleich, mit der Ruhe der Unsterblichen. Freilich, wenn man sich mit den Gräueln des Gegenstandes vertraut gemacht hat, gewinnen Bedauern und noch mehr Empörung die Oberhand, daß ein begabter, geistreicher Künstler einen solchen Irrweg einschlagen konnte. Dies Haschen nach dem Grauenvollen, sei es nun, um seine Phantasie in dieser Richtung in's Licht zu stellen, sei es, um das krankhafte Gelüst blasirter Beschauer zu kitzeln, diese wahre Darstellung unwahrer Dinge, dies Schwelgen im Häßlichen, das alles läuft doch auf eine Blasphemie gegen Kunst und Schönheit heraus. Viele Maler könnten in technischer Beziehung von Doré lernen; aber könnte eine solche Richtung je allgemein werden, so müßte sie Einen aus Ausstellungen und Galerien jagen. — Dem andern Bilde, der Tochter Jephta's mit ihren Gefährtinnen, ihr Schicksal beweinend, lassen sich indessen nicht solche Vorwürfe machen. Die Gestalten sind einfach und edel, und die Wirkung der glühenden Morgenröthe am Horizont, während die von ihr abgewandten Gestalten noch in trübe Dämmerung gehüllt erscheinen, ist, wenn auch ungewöhnlich, doch wahr und schön und zeigt was Doré leisten kann, wenn er seine Vorwürfe nicht aus dem Gebiete des Häßlichen holt. Leider wird der Anblick der beiden Bilder durch falsche Beleuchtung beeinträchtigt, da nach hiesiger Unsitte das Tageslicht ausgeschlossen und jedes durch eine Reihe darüber angebrachter Gaslichter erhellt ist, eine unkünstlerische Effekthascherei, durch die man das Urtheil des Beschauers zu bestechen sucht. Man will die beiden Bilder in einer Lotterie von 15,000 Loosen ausspielen, und Jeder, der von den Photographien und Illustrationen, die in dem Ausstellungslokal zur Ansicht liegen, bis zu dem Betrage von fünf Dollars kauft, erhält ein Loos in den Kauf.

Eine Reihe Bilder, welche eigentlich keiner ausführlichen Besprechung werth sind und am besten mit Stillschweigen übergangen würden, wenn der Verfertiger nicht verstanden hätte, Lärm davon zu schlagen und sich von einigen Seiten lobhudeln zu lassen, sind „die neun Musen" von Joseph Fagnani, einem Italiener, welcher auch die mißgeborenen Geschöpfe in der Kuppel des Kapitols in

Digitized by Google

Waſhington verübt hat. Ein Blick auf die Bilder dieſes Malers erzählt uns ſeine Geſchichte und thut augenſcheinlich kund, daß er einer von denen iſt, die ſich durch die gepinſelten Schmeicheleien und Kriechereien, mit welchen ſie der Eitelkeit der ſogenannten „mushroom Aristocracy“, den ungebildeten Parvenus, huldigen, in Gunſt und Mode zu bringen wiſſen. Sein eigenes Bild auf einer früheren Ausſtellung erzählte davon ſchon genug. Er hatte ſich nämlich in Lebensgröße, im Frack nach der letzten Mode, die Bruſt mit Orden geſchmückt abkonterfeit, ein Modell zum Verlieben für einen Schneider. Dieſe ſogenannten neun Muſen nun ſind nichts anderes als die Porträts junger Damen aus der eleganten Geſellſchaft, und einige ganz hübſche Geſichter ſind darunter, aber dieſe Frauenzimmer als Muſen zu geben — o ihr Götter! welche Läſterung des Parnaß und der Antike! Da giebt es vielerlei Naſen, Stumpfnaſen, gebogene Naſen, aber keine griechiſchen Naſen, wie überhaupt nicht eine einzige vollendete Schönheit. Erato ſchaut drein wie ein wohlgenährter Backfiſch aus einem faſhionabeln Mädcheninſtitut, der ſich bemüht ſentimental und ſchmachtend auszuſehen, um ſich intereſſant zu machen; Terpſichore, welche man übrigens bei den beſcheidenſten Anſprüchen nicht einmal hübſch nennen kann, gleicht in Haltung und Erſcheinung Zug für Zug einer Balletänzerin. Allein auch ganz abgeſehen vom antiken Standpunkt ſind die Bilder nicht einmal als erträgliche Portraits zu rühmen. Dieſe leere geleckte Manierirtheit, welche ſich für Eleganz ausgeben will, dieſe theatraliſche Affektation gehört überall nicht in die Kunſt, gleichviel ob der Maler nun einen antiken oder modernen Gegenſtand, Ideale oder die alltägliche Wirklichkeit darſtellen will. Uebrigens ſcheint Fagnani weder die Antike noch die großen Künſtler des fünfzehnten Jahrhunderts zum Muſter genommen zu haben; alle ſeine Figuren ſehen vielmehr täuſchend aus, als wenn die Modelle ſämmtlich dem Balletkorps angehörten. Wo in aller Welt zum Beiſpiel, ſieht man ſonſt ſo lebloſe undurchſichtige Arme, ohne Muskeln, ohne Fleiſchtöne, wie die, mit welchen dieſe Geſchöpfe geſegnet ſind? Einer wie der andere ſind ſo, wie ſie eben nur die Blei- und Kreideſchminke der Tänzerinnen hervorbringen kann. Der lächerliche Anachronismus, Polyhymnia und Kalliope mit Ueberwürfen von modiſcher changirender Seide zu bekleiden, iſt an ſich eine Kleinigkeit, paßt aber zu allem Uebrigen. Man ſieht viel ſchlechte Bilder und geht ruhig und gleichgültig an ihnen vorüber, aber ich habe wenige geſehen, welche, wie dieſe, durch die anſpruchsvolle Verhöhnung der Schönheit und Wahrheit ſolche Empörung zu erregen vermocht hätten.

Aus Tirol, Ende Dezember 1869.

* Die meiſten Gebäude Insbrucks gehören der Spätrenaiſſance oder dem Zopfſtil an. War bisher eines zu reſtauriren, ſo griffen unſre Architekten unbedenklich zur gothiſchen Schablone und kneteten darauf los; ob es paſſe oder nicht, war ſo ziemlich gleichgiltig. Endlich können wir auch von einer gelungenen Reſtauration reden. Sie traf das Helbling'ſche Haus, unweit des goldenen Dachels auf dem Stadtplatze. Es wurde in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erbaut; über alle Wände ſchlingen und winden ſich die Schnörkel und Guirlanden, auf denen nackte Genien ſchaukeln. Es iſt die bizarre lebensluſtige Phantaſtik des Rokoko in einem Prachtexemplar. Man brachte es doch nicht über das Herz, den Stuck herunterzuſchlagen, und berief zur Erneuerung italieniſche Werkleute, welche ſich der Sache völlig gewachſen zeigten und der Stadt ſo ein charakteriſtiſches Bauwerk erhielten.

G. Mader hat ſeinen ſchönen Freskencyklus aus dem Leben Jeſu in der Pfarre zu Steinach nahezu vollendet und bereits einen neuen Auftrag erhalten. Er ſoll die Kuppel der Kirche zu Kemeten mit Fresken aus der Legende des heiligen Vitus ſchmücken, im Langſchiff ſind ihm zwei Bilder aus dem Leben der Maria Magdalena übertragen. Unſer Landtag hat ſich ein Verdienſt um die Kunſt erworben, indem er 400 fl. zur Unterſtützung einer bereits beſtehenden mit der hieſigen Realſchule vereinigten Kunſtgewerbeſchule votirte. Die Vorträge hält der Reallehrer und Bildhauer M. Stolz, ein dafür wohlbefähigter Mann. An der Univerſität ſoll ein Muſeum für Gypsabgüſſe errichtet werden. Sehr gut! Nur möge man auch einen außerordentlichen oder ordentlichen Profeſſor der Kunſtgeſchichte ernennen, denn das Fach läßt ſich nicht ſo nebenbei abthun.

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

Rud. Weigel's Kunſtauktion in Leipzig. Die nächſte Verſteigerung findet am 14. Februar ſtatt und ſetzt den Nachlaß des Prof. Niebuhr in Bonn, eines holländiſchen (ungenannten) Malers u. A. zum Verkauf aus. Der Katalog umfaßt 2407 Nummern.

\+ **Die photographiſchen Originalaufnahmen der Gemäldegalerie zu Liſſabon** durch den bekannten Photographen J. Laurent in Madrid ſind nunmehr beendet. Die für die Kunſtgeſchichte wichtigſten Bilder ſind reproducirt, und die Ausbeute iſt beſonders für die Malerſchulen der iberiſchen Halbinſel recht bedeutend; doch ſind auch die anderen Schulen gut vertreten. Die Kunſthandlung von Eduard Quaas in Berlin hat den Vertrieb der Blätter für Deutſchland übernommen, und wird den Katalog in Kürze ausgeben. Wir kommen alsdann wohl noch einmal auf die Publikation zurück.

A. **Die Sachſe'ſche Hofkunſthandlung** in Berlin iſt mit dem Verkauf der Originalplatten zu neun Schirmer'ſchen Radirungen beauftragt. Die Kollektion, bis jetzt im Beſitz der Wittwe, enthält einige der intereſſanteſten und ſchönſten Stücke, z. B. die „Nonne“, das früheſte radirte Blatt eigener Erfindung, und den großen „Sturm“, eine der vorzüglichſten Leiſtungen landſchaftlicher Radirkunſt überhaupt. Abgeſehen von einem in Düſſeldorf herausgegebenen Hefte zu 8 Blatt, erſchienen Schirmer's Radirungen im Selbſtverlage; der Vertrieb ſoll ein verhältnißmäßig geringer und die Platten deshalb ſehr gut erhalten ſein. Schirmer ſteht unter den deutſchen Maler-Radirern in erſter Reihe. Der Ankauf der Platten durch einen unternehmenden Verleger iſt deshalb auf das Dringendſte zu wünſchen.

Digitized by Google

Konkurrenzen.

Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß im Jahre 1870 der von dem verstorbenen k. k. Feldkriegs-Registrator Joseph Reichel gestiftete jährliche Künstlerpreis, dermalen im Betrage von 1200 fl. Oe. W., für das Gebiet der Bildhauerei und Medailleurkunst zur Vertheilung gelangt. Zur Konkurrenz um diesen Preis sind nach dem Willen des Stifters alle Bildhauer und Medailleurs in den k. k. Erbländern berufen. Das Preisstück bleibt Eigenthum des Künstlers. Nach dem Wortlaute der Stiftungsurkunde vom 17. Mai 1808 soll dieser Preis demjenigen Konkurrenten zuerkannt werden, welcher in der Abbildung oder Ausführung eines Gegenstandes (dessen Wahl wie auch die Größe der Darstellung dem Künstler freisteht) nach einstimmigem Erkenntnisse der Akademie die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrückt, oder, dafern sich nicht immer Künstler fänden, die sich im ausdrucksvollen historischen Fache vorzüglich auszeichnen sollten, auch für denjenigen Bildhauer oder Medailleur verwendet werden, welcher in seiner Kunst etwas besonders Vorzügliches und Meisterhaftes, wodurch er sich vor anderen gewöhnlichen Künstlern seines Faches auszeichnet, hervorbringen wird. Die Einsendung der Konkursstücke hat längstens bis 1. December d. J. auf Kosten und Gefahr des Künstlers unter genauer Angabe seines Namens, Wohnortes und des dargestellten Gegenstandes von dem Künstler selbst oder einem von ihm Bevollmächtigten an die Kanzlei der Akademie der bildenden Künste zu erfolgen. Die Zuerkennung des Preises wird im Laufe des Monats December d. J. von dem akademischen Rathe vollzogen.

Personal-Nachrichten.

Auszeichnungen. Benjamin Vautier wurde vom Könige von Preußen der Professortitel verliehen. — Professor Wilhelm Camphausen erhielt vom Fürsten zu Hohenzollern das Ehrenkreuz des Hohenzollernschen Hausordens. — Professor Carl von Lützow erhielt von Großherzoge von Mecklenburg-Schwerin die Verdienstmedaille in Gold mit dem Bande.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Das Museum Wallraf-Richartz in Köln wurde kürzlich um einen kostbaren Schatz bereichert, nämlich durch die kolorirten Original-Kartons von J. J. Rambour zu den Stickereien im hohen Chore des Kölner Domes. Diese Kartons, 43 an der Zahl, wurden von dem Künstler während der letzten Jahre seines Lebens als Vorlagen für die Stickereien entworfen, welche dann von den Händen Kölnischer Frauen und Jungfrauen zum Schmucke der Rückwand der Chorstühle ausgeführt wurden. Sie bilden den werthvollsten Theil des dem Kölner Museum überkommenen reichen Nachlasses des ehrwürdigen Meisters, dessen berühmte große Aquarell-Kopien-Sammlung altitalienischer Meisterwerke bekanntlich eine Zierde der Sammlungen der Düsseldorfer Akademie bildet. — Auch die beiden großen Gemälde: „Mirjam's Lobgesang" von Chr. Köhler und „Maiweinbowle" von Th. Mintrop wurden für das Kölner Museum angekauft.

B. **Im Düsseldorfer „Malkasten"** wurde bei der jüngst stattgehabten Generalversammlung eine gänzliche Neuwahl des Vorstandes vorgenommen, welcher nun aus folgenden neun Künstlern besteht: Professor Adolf Schmitz (der viele Jahre dem Vorstande angehört hatte, in letzter Zeit aber ausgetreten war), Albert Flamm, Heunert, Lüdecke, Metzner, Philippi, Nikutowsky, Robert Schultze und Arnold Overbeck. Das einzige Mitglied des bisherigen Vorstandes, welches wiedergewählt war, Professor Camphausen, lehnte die Wahl dankend ab.

* **Zwei deutsche Kunstvereine** haben sich zu einem Unternehmen vereinigt, welches die größte Beachtung verdient und der Nacheiferung von Seiten aller ähnlichen Genossenschaften nicht warm genug empfohlen werden kann. Es handelt sich nämlich um die Herausgabe einer Anzahl von Kupferstichen nach hervorragenden Werken der modernen deutschen Historien- und Genremalerei, sowie um die Reproduktion von Raffael's „Schule von Athen", welche bekanntlich von Professor Louis Jakoby in Wien seit längerer Zeit vorbereitet wird. Zu diesem Ende haben der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien und der Kunstverein in Hamburg ihre Mittel vereinigt und werden demnach im Laufe der fünf folgenden Jahre zunächst die mit so allgemeinem Beifall aufgenommenen Kompositionen Rahl's und Laufberger's für die Vorhänge der ernsten und komischen Oper in Wien, die Genrebilder: „Speckbacher" von Defregger, „Invaliden" von Friedländer und zwei noch vom Hamburger Verein zu wählende Genrebilder in Kupferstich an ihre Mitglieder vertheilen. Diese im Atelier Jacoby's auszuführenden Blätter erscheinen in einem ansprechenden Albumformat. Im sechsten Jahre (Anfang 1876) wird dann Jacoby's großer Stich nach der „Schule von Athen" zur Vertheilung kommen. Jeder, der die fünf ersten Jahre lang Mitglied eines der beiden Vereine war, hat damit das Anrecht auf das Blatt nach Raffael erworben. Ueber den Werth einer solchen Aquisition brauchen wir kein Wort zu verlieren. Es ist den beiden Vereinen, welche durch dieses Unternehmen uns eine Art von Ersatz für die französische „Société de gravure" schaffen, nur von Herzen Glück zu ihrem Entschlusse zu wünschen, der, wie wir hoffen, eine heilsame Besserung unserer deutschen Kunstvereinsblätter anbahnen wird. Im Ganzen erstreckt sich das Unternehmen auf nicht weniger als 21 ausgeführte Blätter.

Die große akademische Kunstausstellung in Berlin wird am 4. Sept. d. J. eröffnet und am 6. November geschlossen. Die für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke sind bis zum Freitag, den 6. August, Abends 6 Uhr, bei dem Inspektor der Akademie abzuliefern, und es werden die Herren Einsender noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß der angegebene Einlieferungs-Termin unabänderlich eingehalten werden wird, mithin kein später eingehendes Kunstwerk Aufnahme finden kann. Dagegen bedarf es einer vorhergehenden Anmeldung nicht. — Transportkosten übernimmt die Akademie nur für Arbeiten ihrer Mitglieder und für diejenigen Künstler, die auf früheren Ausstellungen der Berliner Akademie eine goldene Medaille erworben haben. Kunstwerke von bedeutendem Gewicht und aus der Ferne dürfen auch von diesen nur nach vorgängiger Anfrage und mit Genehmigung der Akademie auf Rechnung der letzteren eingesandt werden. Alle anderen Einsender haben die Kosten des Her- und Rücktransports selbst zu tragen. — Eine für diese Ausstellung aus Mitgliedern des akademischen Senats und der Akademie in einer Plenarversammlung zu wählende Kommission entscheidet über die Zulässigkeit der Kunstwerke. Erhobene Zweifel und Einsprachen entscheidet der akademische Senat.

B **In Schulte's permanenter Ausstellung in Düsseldorf** erregten kürzlich ein großes Bild von Carl Hoff: „Die unerwartete Heimkehr eines Kriegers" und ein „Matrosenpaar aus der Normandie" von Rudolf Jordan gerechtes Aufsehen. Ersteres übertrifft an Reichthum der Charakteristik und malerischer Durchbildung alle früheren Werke des begabten Künstlers.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden.** Unsere Leser erinnern sich des mit Wärme geschriebenen Aufsatzes, in welchem Hermann Allmers im vorigen Jahrgange der Zeitschrift für die Erhaltung der gefährdeten und zum Theil schon arg beschädigten Meisterwerke Rottmann's eintrat. Seit längerer Zeit ist auch anderweitig für die Sache mit Eifer agitirt worden, und erst vor Kurzem ließ Fr. Th. Vischer ein kräftiges Wort für das bedrohte Heiligthum deutscher Kunst in der Augsb. Allg. Zeitg. ertönen. Endlich scheint man nun auch in München zur That schreiten und dem traurigen Zustande ein Ziel setzen zu wollen. Eine Kommission zur Begutachtung und Vorlage von Rettungsvorschlägen ward ernannt und diese soll sich für Entfernung der Bilder von den Wänden durch Abhägen ausgesprochen haben. Man hat hieran die Frage geknüpft: ob die Eigenthümer der betreffenden Häuser gewillt oder verpflichtet sind, die Entfernung der Landschaften zu gestatten. Wir wollen hoffen, daß die Lösung dieser Frage nicht einen neuen Aufschub der ganzen Angelegenheit zur Folge haben möge.

* **Bei Corneto,** auf dem Boden der Nekropole des alten Tarquinii, sind unlängst wieder eine ganze Reihe wichtiger Ausgrabungen gemacht worden, von denen die Nr. 1 d. J. der „Grenzboten" ausführliche Kunde giebt. Die Funde begannen mit der Entdeckung eines Alabastersarkophags, dessen Seiten mit a tempera ausgeführten Amazonenkämpfen bemalt sind. Ferner entdeckte man das Grab eines tarquinischen Kriegers, in Gestalt einer kolossalen, aus Tuff gearbeiteten

Digitized by Google

Kiste, worin das Skelett in voller Rüstung nebst allerhand Vasen und sonstigem Geräth beigesetzt war. Der Styl aller dieser Gegenstände trägt den Charakter der ältesten, noch entschieden asiatisirenden Epoche der etruskischen Kunst. Außerdem fanden sich mehrere Grabkammern mit Wandgemälden, welche die späteren Epochen der etruskischen Kunstentwickelung repräsentiren, zum Theil von ungewöhnlicher Größe und Schönheit. Das preußische Institut für archäologische Korrespondenz in Rom wird sämmtliche neu entdeckten Monumente im laufenden Jahre nach Zeichnungen des Malers Ludwig Schulz aus Greiz publiciren.

* **Die Stadt Constanz** hat für dieses Jahr von dem unlängst erwähnten Freskencyklus wieder drei Gemälde zur Ausführung bestimmt. Eines derselben hat Schwörer, die beiden anderen Fr. Pecht in München übernommen. Das erstere stellt den Reichstag König Heinrich's III. in Constanz dar; die Gegenstände der anderen sind: Huß auf dem Scheiterhaufen und der Triumphzug des in Constanz 1418 neu gewählten Papstes Martin V., bei welchem ihm Kaiser Sigismund und der Herzog von Bayern die Zügel halten.

B. **Für das in Düsseldorf zu errichtende Cornelius-Denkmal** haben die Direktionen der Köln-Mindener und der Rheinischen Eisenbahn-Gesellschaft je hundert Thaler gespendet. Ebenso sind aus kleineren Städten der Nachbarschaft namhafte Gaben eingegangen, bei denen hundert Thaler des Kaufmanns Unterberg-Albrecht in Rheinberg obenanstehen.

S. **Die allbekannte Kunsthandlung von Rud. Weigel** in Leipzig ist nebst dem Kunstauctionsinstitut dieser Firma seit dem 1. Januar d. J. in den Besitz des bisherigen Geschäftsführers derselben Dr. Andreas Andresen übergegangen. Derselbe bringt zur Fortführung des wohlbegründeten Geschäftes alle Eigenschaften mit, um den ausgezeichneten Ruf der Firma aufrecht zu erhalten: gründliche Sachkenntniß, geschäftliche Routine und ein warmes Interesse für künstlerische und kunstwissenschaftliche Bestrebungen. Von 1857—1862 als Conservator am Germanischen Museum in Nürnberg angestellt, ward er von dem verstorbenen Rud. Weigel nach Leipzig gezogen, um verschiedene wissenschaftliche Arbeiten für dessen Verlag auszuführen und ihn bei der Anfertigung der Kunstauktions-Kataloge zu unterstützen. Seit Weigel's Tode ist Dr. Andresen bemüht gewesen, die bewährten Geschäftsmaximen des Verstorbenen auch ferner zur Geltung zu bringen in dem redlichen Streben, die merkantilen Interessen in schicklicher Weise mit den wissenschaftlichen zu vereinigen. Die beiden von ihm herausgegebenen Werke: „Der deutsche Peintre-graveur" und „die deutschen Malerradirer des 19. Jahrhunderts" sind in seinen Besitz übergegangen; die Fortsetzung beider befindet sich in Vorbereitung.

Zeitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste. 1870. 2—4 Heft.

Marco Dente da Ravenna, der Meister der Nachstiche mit dem Tannenbäumchen. Von M. Thausing. — Die beiden Juncker von Prag, Dombaumeister um 1100. Eine kunsthistorische Darstellung von J. Seeberg. — Conrad Wiesner, Maler und Kupferätzer. Biographie von Fr. Wiesner. — Flüchtige Bemerkungen über die Abfassung von Verzeichnissen für Gemälde-Galerien. Von F. v. Alten.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. 1870. Januar u. Februar.

Die vierthürmigen Kirchen in Ungarn. Von E. Henszlmann (Mit 10 Abb.) — Der Schatz von St. Veit in Prag. Von Fr. Bock. (Mit 5 Abb.) — Plan der Stadt Venedig aus dem XIV. Jahrhundert. Von Albert Ritter v. Camesina (Mit einem Plane.) — Die Pfarrkirche zu Enns. (Mit 3 Abb.) — Die Conservirungsbauten an der Rundkapelle zu Petronell. (Mit 1 Abb.) — Die Grüfte in der St. Barbara- und Jacobskirche zu Kuttenberg in Böhmen. Von Fr. J. Benesch. — Ueber die Fragen, welche in der Generalversammlung der historischen Vereine Deutschlands zu Regensburg zur Besprechung gelangten. — Funde im Czaslauer Kreise. — Ueber Patrizier, Erbbürger und Wappengenossen. Von Dr. Ernst Hartmann Edlen v. Franzenshuld. — Die Fresken von Plswog. (Mit einer Tafel.) — Beiträge zur Kunde der St. Stephanskirche in Wien. (Mit 2 Abb.) — Ueber den Besteller eines Dürer'schen Gemäldes. Von Albert Ilg. — Grabstein der Frau Clara Johanna Freiin von Scherr-Thoss, geb. Gräfin von Purgstall zu Patkós in Ungarn. Von Dr. Jos. v. Bergmann. — Denkmäler der Baukunst. — Aus dem Domschatze zu Halberstadt. Von Dr. Franz Bock. —

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 52.

Raffael da Brescia. — Ueber Mörtel und Cement. II. — Anmeldungen zur Oesterr. Kunstgewerbe-Ausstellung im J. 1871. — Von der Ostasiatischen Expedition.

Gewerbehalle. 1870. Heft 1.

Vergleichende Uebersicht der heutigen kunstindustriellen Leistungen in den modernen Kulturländern. Von Jakob Falke. — Romanische Thüreinfassung vom Münster zu Bonn und dergl. Roletten von der Thür des Baptisteriums zu Parma. — Kamin vom Jahre 1710 im Arts Studd zu London. — Renaissance-Kapitäl vom Hofe des Palastes Scrofa in Ferrara. — Sekretär mit Spiegel aus dem 16. Jahrh. im South-Kensington-Museum. — Erker aus Vicenza (16. Jahrhundert). — Lederpressung an einem Buchdeckel aus dem 17. Jahrh. — Modernes: Bordüre für eine Tischdecke, Gitterstab, dorischer Pilaster; Aufsatz; Salonharmonium; Schlüsselkästchen; Buffet; Balkengeländer aus Gußeisen; Postament zur Büste Gustav Schwab's; Blumenkorb in Majolika, Salz- und Pfefferständer, Servietten-band und Senftopf mit Löffel (für Glas und Silber), einfacher Plafond; Geldwaren.

Inserate.

[55] In unserem Verlage ist so eben erschienen:

Kurze Anleitung
zu einem
zweckmässigen Besuche der päpstlichen Museen antiker Bildwerke des Vaticans und des Capitols
für Künstler und Kunstfreunde
von **Emil Wolff.**

Kl. 8. in rothem Kattun gebunden. Preis 20 Sgr.

Berlin, Januar 1870.

Königl. Geheime Ober-Hofbuchdruckerei (R. v. Decker).

Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine in **Baden, Karlsruhe** und **Stuttgart** veranstalten in den Monaten Januar bis December 1870 einschließlich permanente Ausstellungen mit gegenseitigem monatlichem Austausche, und laden die verehrlichen Herrn Künstler zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen ein, vor Einsendung von Bildern bedeutenderen Umfanges unter Angabe ihrer Größe gefällig anfragen zu wollen.

Die Einsendung kann unfrankirt mittelst gewöhnlicher Fracht, jedoch ohne irgend welche Nachnahme, bei dem dem Absender nächst gelegenen der drei Vereine erfolgen: die Rücksendung geschieht gleichfalls auf Rechnung des Vereins.

Für die Sicherheit der Kunstwerke während ihrer Ausstellung sowie auf dem Transport zwischen den Vereinen und bei der Rücksendung ist nach Möglichkeit gesorgt. Der Ausstellungsturnus ist auf drei Monate bestimmt.

Ueber die weiteren Bestimmungen für die Beschickung der Vereinsausstellungen kann bei der Redaktion d. Bl. Auskunft erlangt werden.

Stuttgart im November 1869.

Im Auftrag der Württembergische Kunstverein
Jäger, Vorstand.

[56]

[57] Ein **Oelbild** von Hasenpflug wünscht zu kaufen und bittet um Angebote

J. Schimmelburg,
Buch- und Kunsthändler in Halberstadt.

Leipziger Kunstauktion
den 14. Februar 1870.

[58] Katalog mehrerer Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Kunstbüchern ꝛc. aus dem Nachlaß des holländischen Landschaftsmalers H . ., des Prof. Niebuhr in Bonn ꝛc.

Kataloge und Aufträge durch

Rud. Weigel's Kunsthandlung,
Dr. A. Andresen.

Nr. 7 der Kunstchronik nebst Heft V. der Zeitschrift wird Freitag den 18. Februar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. B. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. Februar.

Nr. 9.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Der Dresdener Theaterbau. — Charles Berlat. — Korrespondenz (Boston). — Nekrolog (Langhans, Karl Ferdinand). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Inserate.

Der Dresdener Theaterbau.

Dresden, im Februar.

† Sachsen, insbesondere Dresden war des künstlerischen Werthes des Semper'schen Theaterbaues sich bewußt. Das charaktervolle Bauwerk war gewissermaßen ein Wahrzeichen der freundlichen Elbstadt geworden, und nicht ohne Stolz wurde es von den Eingeborenen dem Fremden mit zuerst unter den Sehenswürdigkeiten Dresdens gezeigt. Von der Pietät, mit welcher man hier an dem abgebrannten Theater hing, legten besonders die letzten Wochen ein lautsprechendes Zeugniß ab. Es waren Wochen des Kampfes, dessen Gegenstand die Theaterfrage war. Nicht nur in künstlerischen, sondern in allen Kreisen der Gesellschaft wurde die Frage diskutirt, wurde für oder wider die in der Angelegenheit gemachten officiellen Vorschläge Partei genommen. Daß die Staatskasse zum Wiederaufbau des Theaters verbunden sei, darüber war man in Dresden und, mit sehr wenigen Ausnahmen, auch im übrigen Lande einig. Die streitigen Punkte waren hauptsächlich der Bauplatz, sodann die zu wählende Grundform, endlich die Betheiligung Semper's an dem Neubau. Daß natürlich allerhand fromme Wünsche bezüglich einer Reorganisation der Theaterverwaltung mit unterliefen, ist selbstverständlich. Die oben erwähnten officiellen Vorschläge, an welche die Meinungen anknüpften, waren in dem königl. Dekrete enthalten, welches bezüglich des Neubaues eines Hoftheaters den Kammern zugegangen war, und stützten sich auf das Gutachten einer Sachverständigen-Kommission, der die bedeutendsten Künstler Dresdens angehörten. Diese Kommission hatte sich entschieden gegen den alten Platz erklärt, hauptsächlich der Feuersgefahr wegen, mit welcher die Nähe des Theaters das Museum bedrohe; ebenso wollte die Kommission von der runden Grundform des Baues abgesehen wissen, da die Abstellung verschiedener Uebelstände, welche das alte Theater gezeigt habe, mit dieser Form sich nicht vertragen wolle. Endlich hatte die Kommission vorgeschlagen, das neue Theater in den Zwingerpromenaden, zwischen dem Zwingerwall und der Stallstraße, aufzuführen, und zwar so, daß die Hinterfaçade an den Zwingerteich nach der Ostra-Allee und die Vorderfaçade ziemlich in eine Linie mit der Nordfaçade des Museums nach der Elbe hin zu stehen kommen solle. Durch diese neue Stellung des Theaters wollte man unter Anderem auch eine Verbindung der alten Brücke mit der neuen Brücke durch eine großartige Avenue anbahnen. Dennoch konnte man sich im Publikum mit den erwähnten Vorschlägen nicht befreunden. Eine gegen tausend Unterschriften zählende Petition wurde an die Ständeversammlung gerichtet, des Inhalts: Letztere wolle den von der königl. Kommission in Vorschlag gebrachten Platz ablehnen und sodann die Staatsregierung ersuchen, das Theater auf dem früheren Platze und unter Benutzung der noch brauchbaren Ueberreste des zerstörten erbauen zu lassen. Eine zweite Petition, ebenfalls von einer großen Anzahl Bewohner Dresdens unterzeichnet, erklärte sich gegen den Bau des Theaters auf der alten Stelle und schlug als geeignetsten Bauplatz die Stelle vor, wo jetzt das „Hotel Bellevue" steht. Eine dritte Petition ersuchte die Ständeversammlung, den Neubau dem Professor Semper allein zu übertragen: ein Wunsch, der auch in den beiden vorher genannten Petitionen Ausdruck gefunden hatte. Noch lagen verschiedene Petitionen vor, welche sich auf die Verwaltung des Theaters bezogen. Dem Kampfe, der in den hiesigen Lokalblättern über diese Frage entbrannt war, machte die Kammersitzung vom 4. Februar ein Ende,

Digitized by Google

in welcher unter großem Zudrange des Publikums das obenerwähnte königl. Dekret in Berathung gezogen wurde. In dem Dekrete waren zum Zwecke des Neubaues 500,000 Thaler postulirt. Nur bezüglich der Frage: ob und inwieweit eine rechtliche und verfassungsmäßige Verpflichtung zu dieser Bewilligung vorliege, platzten die Geister in langer und heftiger Debatte aufeinander. Im Uebrigen waren die Meinungen nicht zu weit verschieden. Einig war man darin, daß das alte Theater ein ausgezeichnetes Werk der Baukunst gewesen, sowohl seiner äußeren Erscheinung als seiner inneren Anlage nach, und namentlich auch in Bezug auf Akustik als mustergiltig hinzustellen sei; und daß man daher dieses Werk, unter Beseitigung einiger anerkannter Mängel, nach dem Plane seines Gründers, des Meisters Semper, der Nachwelt zu erhalten habe. Unter den Mängeln, deren Abstellung, zur nöthigen Sicherheit und Bequemlichkeit des Publikums und der Spielenden, als unerläßlich erscheine, versteht der Deputationsbericht zu enge Ein- und Ausgänge, besonders zu enge Korridore und Treppen. Was den Bauplatz betrifft, so glaubte man von dem alten Platz aus verschiedenen technischen Gründen absehen zu sollen, vorzüglich weil es sehr zweifelhaft geschienen, ob die alten Gründungen noch zu brauchen seien und überdies eine große Ersparniß bei Benutzung des alten Platzes nicht in Aussicht stehe. Aber auch mit dem von der königl. Kommission vorgeschlagenen Projekt in den Zwingeranlagen konnte man sich nicht einverstanden erklären. Dagegen wurde von der Majorität der Deputation, welche das Referat über die Angelegenheit hatte, in Vorschlag gebracht: das neue Rundbautheater hinter das Weberdenkmal, in die Promenaden, nach der Stallstraße zu, ungefähr bis wo gegenwärtig das Interimstheater errichtet ist, zurück zu rücken, so daß das Museum zur vortheilhaftesten Anschauung gelange, der Theaterplatz selbst hierdurch in der angemessensten Weise geschlossen und außerdem das Theater von dem Baue der katholischen Hofkirche soweit abgerückt werde, daß seine architektonischen Schönheiten vollständig zur Geltung gelangen könnten. Schließlich einigte sich die Kammer, gegen wenige Stimmen, zu folgenden Beschlüssen: 1. Zur Erbauung eines königl. Hoftheaters nach dem Semper'schen Plane auf dem von der Deputationsmajorität bezeichneten Platze ein für alle Mal die Summe von 400,000 Thlr. zu bewilligen; 2. diese Summe mit 300,000 Thlr. für die nächste Finanzperiode 1870 bis 71 und mit 100,000 Thlr., für die folgende Finanzperiode in's außerordentliche Budget einzustellen; 3. hieran die Bedingung zu knüpfen, daß wegen der im Plane zu treffenden Abänderungen der Erbauer des zerstörten Theaters, Semper, zu Rathe gezogen werde.

Alle, welche den Semper'schen Theaterbau kannten und schätzten, werden von den vorstehenden Beschlüssen mit Befriedigung Kenntniß nehmen. Etwas zu niedrig bemessen ist vielleicht bei diesen Beschlüssen nur der Kostenpunkt, wenn auch zu der bewilligten Summe noch 120,000 Thlr. kommen dürften, die von der Brandversicherungsgesellschaft zu verlangen sind. Wenigstens wurde die Abminderung der postulirten 500,000 Thlr. auf 400,000 Thlr. von Seiten der Regierung sehr widerrathen, wenn letztere schließlich auch damit sich begnügen zu müssen erklärte.

Die Stellung der Regierung zu der Frage über die Berufung Semper's ist vielfach falsch aufgefaßt worden, und es werden daher einige darauf bezügliche Bemerkungen aus der Debatte nicht ohne Interesse sein. Die Regierung hat, wie Staatsminister Frhr. v. Friesen sagte, vom ersten Anfange an, wo sie sich mit diesem Gegenstande beschäftigte, es im höchsten Grade als wünschenswerth, ja als durch das Sachverhältniß geboten angesehen, den Erbauer des abgebrannten Theaters, Semper, ganz vorzugsweise auch bei dem Neubau des Theaters mit zu Rathe zu ziehen und ihn um ein Gutachten in der Sache zu ersuchen. Die Regierung sei noch jetzt der Ansicht. Und sie habe es lebhaft beklagt, daß durch ganz ungerechtfertigte Nachrichten in den öffentlichen Blättern in dieser Beziehung Mißtrauen erregt worden und Mißverständnisse entstanden seien.*)

Charles Verlat.

Weimar, Ende Januar.

Das interessanteste Ereigniß im hiesigen Kunstleben seit der Eröffnung des neuen Museums bildet die kürzlich eröffnete Ausstellung von Werken des seit November v. J. an die Großh. Kunstschule berufenen Professors Charles Verlat aus Antwerpen. Der geringe Verkehr zwischen der lebenden Kunst in Deutschland und Belgien hatte früher nur spärliche Kunde über das Schaffen dieses Künstlers zu uns gelangen lassen; — sein Bild: „Au Loup!", eine lebendige Kampfscene zwischen Landleuten und einem Wolf in lebensgroßen Figuren, das wir von der Antwerpener Ausstellung 1861 her kannten und im

*) Indem wir, und mit uns wohl alle Kunstfreunde Deutschlands, von den erfreulichen Mittheilungen unseres Hrn. Korrespondenten mit großer Befriedigung Akt nehmen, können wir andererseits nicht umhin, an den Schlußsatz seines Briefes die Frage zu knüpfen, weshalb denn die „Mißverständnisse" und das „Mißtrauen" des Publikums nicht längst durch offizielle Erklärungen der Regierung beseitigt worden sind? Man mußte doch in jenen Kreisen am besten wissen, daß von gewisser Seite auf möglichste Beseitigung Semper's unter Protektion verschiedener Mittelmäßigkeiten hingearbeitet wurde. Ein Anlaß zum Reden war um so mehr vorhanden. Uebrigens werden wir ja sehen, was der weitere Verlauf der Dinge bringt, namentlich ob man dem Urheber des Planes auch bei der Ausführung des Neubaues die ihm gebührende Stellung überträgt. Mit dem bloßen Einholen von Gutachten ist es da nicht gethan.
Anm. d. Red.

Digitized by Google

ſchlechteſten Licht auf der vorjährigen Münchener Ausſtellung wiederſahen, war wohl überhaupt das einzige größere Werk, das von ihm nach Deutſchland gekommen. Als dann unmittelbar nach ſeinem Eintreffen der arbeitseifrige Künſtler raſch einige kleine Thierbilder von friſcheſter Naturwahrheit und virtuoſer Farbenbehandlung ſchuf, glaubte man damit ſeine eigenthümliche Kunſtrichtung bezeichnet zu ſehen, und ſo erregte es wahrhaft Erſtaunen, als Verlat durch die neu ausgeſtellten früheren Werke ſich nicht nur als trefflicher Thiermaler, ſondern als ein Hiſtorienmaler vom erſten Range bekundete. Es war in der That eine völlig neue Erſcheinung, innerhalb der lebenden Kunſt mit ihren ſo ganz ſpecialiſirten Richtungen einer Kraft zu begegnen, welcher das Leben in ſeinen maleriſchen Erſcheinungen überhaupt wieder einmal ſich offenbart hatte — in einer Weiſe, für welche man den Vergleich nur bei den großen Niederländern der Kunſtblüthe im 17. Jahrhundert ſuchen dürfte.

Denn mitten unter den Thierbildern ſtanden zwei Werke, in denen die ernſteſte Sammlung des Gemüths mit der idealſten Auffaſſung chriſtlicher Gegenſtände Hand in Hand ging: „Die Trauer um den Leichnam Chriſti", Votivbild in lebensgroßen ganzen Figuren, und „Madonna mit Chriſtus und Johannes", ein lebensgroßes Halbfigurenbild, von denen das erſtere, nicht nur durch den äußern Umfang, ſondern auch durch ſeine künſtleriſchen Eigenſchaften ſofort den Beſchauer auf das Zwingendſte feſſelte. Kaum ließe ſich ſagen, an welchen der neueren Meiſter in Belgien und Frankreich dies Werk erinnert. — Keineswegs ſtiliſirt in dem Sinne, wie Swerts und Guffens die architektoniſche Haltung der kirchlichen Malerei betonen, mit keinem Zuge an das Koſtüm und den alterthümlichen Typus gemahnend, welche die ſpäteren Arbeiten von Leys und ſeiner Schule kenntlich machen, wiederum doch vollſtändig anders als die dramatiſche Malerei auf franzöſiſche Weiſe, wie ſie Gallait, Biéfve u. A. als eine beſondere „belgiſche Kunſtrichtung" ſo erfolgreich den Zeitgenoſſen vor Augen geſtellt hatten; — hier iſt vielmehr eine ſo eigenthümliche Empfindung, ein ſo beſtimmtes künſtleriſches Wollen, daß der Styl der Darſtellung ſich als ein völlig originaler, aus der Empfindung des Künſtlers neu geſchaffener erweiſt.

Als bedeutſamſten Grundzug erkennen wir in der mächtigen Wirkung des Bildes die Koncentration der künſtleriſchen Kraft auf die Verklärung des Leidens in der edlen Bildung des Leichnams und auf die Darſtellung einer rein menſchlichen Seelenregung in der Maria. Urſache und Wirkung, den ganzen geiſtigen Inhalt des Vorganges ſo in das Sichtbare, maleriſch Darſtellbare gelegt zu haben, iſt nach unſerer Empfindung ein Zug der größten Genialität. Alle Blicke fallen zuerſt auf den Chriſtuskörper, der in ruhiger Linie, faſt wagrecht über die ganze Breite des Bildes auf einem weißen Tuch ausgeſtreckt, das beſchattete, ſeitwärts gewandte Antlitz dem Beſchauer zukehrt. Hier iſt das „Ecce homo!" vom Künſtler mit einer ebenſo wunderbaren Wahrheit wie mit der tiefſten Empfindung für die Schönheit eines zur ewigen Ruhe verklärten menſchlichen Leibes verſinnlicht; die Formen des Todes in der Farbe der Erſchöpfung im Leiden, welche noch nicht an den Hauch der Verweſung gemahnt; frei von allem Abſchreckenden ſo vieler Paſſionsbilder, und doch von erſchütterndem Eindruck. Im bedeutſamſten Kontraſt dazu die Geſtalt der Mutter: dicht neben dem Leichnam knieend, iſt ſie, die Augen unverwandt auf das Antlitz des Sohnes gerichtet, in Erſchöpfung zurückgeſunken und lehnt am Stamm des Kreuzes, die Hände über dem Kopf gefaltet. Die Geſtalt iſt in ihrer Bewegung von einer Stärke und Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die bei wiederholter Betrachtung nur immer ergreifender wirkt: das thränenloſe Antlitz, die körperliche Erſchöpfung, welche nicht an den Zuſtand der Ohnmacht ſtreift, ſondern ein ganzes und volles Ausklingen des tiefſten Seelenſchmerzes darſtellt; dazu die edle Bildung der mütterlichen Geſtalt ſelbſt: ein Ganzes, von unbeſchreiblichem Eindruck!

Die Geſtalt des Johannes, ſchmerzvoll vorn übergebeugt ſitzend, zeichnet ſich neben der Maria auf dem düſtern landſchaftlichen Hintergrunde des Bildes ab. Die ruhigen Maſſen ſeines dunkeln Gewandes contraſtiren harmoniſch mit dem entſchieden beleuchteten Oberkörper der Maria, deren blaſſes Geſicht von einem weißen Kopftuch umrahmt iſt. In das Einzelne der Farbengebung einzugehen, deren ganz eigenthümlicher Schmelz die Anwendung eines beſonderen Bindemittels verräth, müſſen wir uns verſagen; nur darauf ſei hingewieſen, wie der Künſtler es verſtanden hat, eine ganz beſtimmte Tonſtimmung durch das ganze Bild vorwalten zu laſſen, ohne die vollſtändige Klarheit der in ruhigen und geſchloſſenen Maſſen gehaltenen Lokaltöne zu opfern. Der Fleiſchton des Chriſtus-Leichnams auf dem weißen Linnen iſt von unvergleichlicher Leuchtkraft; dabei iſt die Durchführung und der Farbenauftrag von einer vollendeten Solidität; keine ſich irgend wie geltend machenden Pinſelzüge ſind ſichtbar, das Ganze trägt auch im Techniſchen den Charakter eines keuſchen Ernſtes, welcher jede Virtuoſität verſchmäht.

Wie wir hören, iſt dieſes Bild das Mittelſtück eines Flügelaltars, welchen der Künſtler dem Andenken ſeines Vaters im Dom zu Antwerpen ſtiften wird; erreichen die Nebenbilder in künſtleriſcher Kraft die Bedeutung dieſer „Pietà", ſo wird das Ganze an dem kunſtgeweihten Platz ſeiner Aufſtellung ſeinem Urheber, auch in der nächſten Nähe von Rubens' „Kreuzabnahme", eine unvergängliche Bewunderung ſichern.

Das zweite Bild religiöſen Inhalts, Madonna mit dem Chriſtuskind und dem kleinen Johannes, konnte trotz

Digitized by Google

ſehr bedeutender künſtleriſcher, namentlich koloriſtiſcher Eigenſchaften, nicht die entſchiedene Anziehungskraft der „Pietà“ ausüben. Das Intereſſe koncentrirt ſich hier auf den Chriſtusknaben, deſſen ernſter Ausdruck für unſere Empfindung etwas zu Modernes zeigt, an die Ausdrucksweiſe von Delaroche oder Ary Scheffer erinnernd, während die Madonna mit ihrem eigenthümlichen ſinnig-einfachen und träumeriſchen Typus an manche Marien des Giovanni Bellini und der älteren Venezianer gemahnt. Der Schmelz der Farben, die hier mit eigenthümlichſter Harmonie zu einem gemuſterten hellgrünen Hintergrund geſtimmt ſind, erſchien in techniſcher Beziehung bewunderungswürdig.

Vielleicht war es die Empfindung vieler Beſchauer, daß man trotz der aufrichtigen Bewunderung vor der Vielſeitigkeit des Künſtlers, dennoch vorgezogen hätte, beide Bilder ohne die unmittelbare Umgebung der lebenswahren und luſtigen Thierbilder zu ſehen. Wir vermögen deshalb letzteren auch hier nicht ganz gerecht zu werden.

An farbiger und naturwahrer Wirkung erſchien beſonders hervorragend die lebensgroße „Schaafheerde mit einem Hirtenmädchen“, an welcher der Künſtler durch das derbſte Impaſto beinahe wirkliches Sonnenlicht und wirkliche Wolle erreicht hatte. Die „Erwartung des Herrn“, eine ebenfalls lebensgroße Gruppe von Hunden verſchiedener Race mit feinen humoriſtiſchen Zügen, zeichnete ſich beſonders durch überaus flotte und breite Behandlung aus, wie denn das Bild mit einer beinahe unbegreiflichen Schnelligkeit binnen wenigen Tagen unter unſern Augen entſtand. Zwei kleine zierliche Bilder, eine Katze von Hunden verfolgt, und der von einer Rattenfängerfamilie aus ſeiner Hütte verdrängte Jagdhund, das ebenſo anziehende Portrait eines Hündchens, welches ſeiner Herrin einen Pinſel präſentirt, vereinigten ebenfalls farbigen Reiz, lebendige Ausführung und humoriſtiſche Beobachtung des Thierlebens; aber von ihnen allen, ebenſo wie von einer Reihe noch unvollendeter Genrebilder, welche der beneidenswerth fruchtbare Meiſter uns in ſeiner Werkſtatt ſehen ließ, kehrte die innigſte, dauerndſte Bewunderung immer wieder zurück zu der unvergleichlichen Pietà, und wir können nur mit dem Wunſche ſchließen, daß der zu ſo hohen Aufgaben berufene Künſtler ſeinen Aufenthalt an unſerer Kunſtſchule auch durch neue Schöpfungen von ſolchem Geiſte bezeichnen möge. Wir ſind ihm dankbar für alle Gaben ſeiner glücklichen maleriſchen Vielſeitigkeit und werden uns derſelben erfreuen, aber nachdem er uns eine der hervorragendſten idealen Schöpfungen der lebenden Kunſt vor Augen geſtellt, wird die Erinnerung an dieſelbe unauslöſchlich ſein, und es wäre zu bedauern, wenn ſeine jetzige Heimath nicht des Beſitzes eines ähnlichen Meiſterwerkes ſich erfreuen ſollte.

A. v. Zahn.

Korreſpondenz.

Boſton, Anfang Dezember 1869.

Das wichtigſte kunſtgeſchichtliche Ereigniß, welches ſeit dem Datum meines letzten Berichtes (im Mai) ſich hier zugetragen hat, war die Einweihung der neuen Reiterſtatue Waſhington's im hieſigen öffentlichen Garten, in den erſten Tagen des Juli. Das Werk macht in ſeiner ſchlichten Einfachheit einen ſehr erfreulichen Eindruck. Waſhington ſitzt in ruhiger Haltung zu Pferde, den gezogenen Degen vorn über den Sattel gelegt, als ob er gerade ſeine Truppen Revue paſſiren ließe. Ein einfacher, geſchmackvoller Granitſockel trägt die bronzene Statue, welche von dem amerikaniſchen Bildhauer Thomas Ball modellirt und in der Ames Gießerei in Chicopee, im Staate Maſſachuſets, gegoſſen wurde. Beſonderes Gewicht wurde bei den Einweihungsfeierlichkeiten darauf gelegt, daß ſämmtliche Arbeiten im Staate ſelbſt angefertigt worden ſeien. „Das ganze Monument,“ ſagte der Feſtredner, „und alles dazu Gehörige, Beiſteuernde, Künſtler, Gießer, Steinhauer, Maurer und Aufſeher, ſind aus den Reſourcen unſeres eigenen Staates Maſſachuſets geliefert worden.“ Freilich wird wohl das ſtolze Gefühl, welches unſere Bürger bei dieſen Worten beſchlichen haben mag, etwas theuer bezahlt worden ſein, denn ein Werk hier zu gießen, koſtet bedeutend mehr, als es in Europa koſtet. Wenigſtens erhielt, einem Kongreßberichte zu Folge, Herr von Miller in München für den Guß der Broncethüren im Kapitol zu Waſhington, nach Rogers' Modell, welches mit 8000 Doll. bezahlt wurde, nur 17,000 Doll., während die Ames Gießerei für den Guß der Thüren in demſelben Gebäude, nach dem Modell von Crawford, das blos 6000 Doll. koſtete, 50,495 Doll. erhielt. Trotzdem iſt es aber immerhin löblich, daß man es verſucht — und mit Erfolg verſucht, — ſich in ſolchen Dingen auf eigene Füße zu ſtellen.

Da der Boſtoner öffentliche Garten und der daranſtoßende „Common“, ein ziemlich großer ſchöner Park, die hauptſächlichſten und meiſten Skulpturwerke enthalten, welche hier aufgeſtellt ſind, und einige andere ſich in nur geringer Entfernung davon befinden, ſo ſchließt ſich eine kurze Revue derſelben hier ſehr paſſend an. Sollte dieſe Revue nicht beſonders günſtig ausfallen, ſo mögen etwaige Boſtoner, denen dieſe Korreſpondenz in die Hände fallen könnte, zu ihrem Troſte bedenken, daß ja überhaupt die monumentale Skulptur das Stiefkind der heutigen Kunſt iſt!

Dieſe Monumente und ſonſtigen Skulpturen ſtellen ſich uns in allen möglichen Arten der Auffaſſung eines Bildwerkes dar — von der rein ideellen, durch die mit dem Mantel drapirte Portraitſtatue bis zu der, welche den nackteſten Realismus nicht ſcheut und den Menſchen wiedergiebt in der ganzen Pracht ſeines ſchwarzen Tuchrocks und dem grandioſen Faltenwurf ſeiner engen Hoſen.

Digitized by Google

Als das „idealste“ unter ihnen dürfte wohl das sogenannte „Aether-Monument“ zu betrachten sein. Es hat dies ein Herr Thomas Lee errichten lassen, nicht etwa, wie man vermuthen möchte, zu Ehren des Erfinders der Aetherisirungsmethode — bewahre! der Name dieses Mannes ist am ganzen Monument nirgends zu entdecken, — sondern zur Ehre des Aethers selbst. Und damit man wahrscheinlich nicht aus seiner idealen Stimmung herausgebracht werden soll, so ist auch der Name des Künstlers sorgfältig vermieden, dagegen aber ist an der einen Seite in großen Lettern eingehauen: „The gift of Thomas Lee“ (Die Schenkung Thomas Lee's). Auch ist das Ganze als Brunnenmonument behandelt; denn an der Basis strömen aus vier Löwenköpfen eben so viele Wasserstrahlen (nicht etwa im Bogen, nach Art der Wasserkünste, sondern ruhig laufend, wie bei einem gewöhnlichen Brunnen) in ein steinernes Bassin. Aber auch dieser Brunnen ist nur „ideell“, denn er ist so eingerichtet, daß ihn Niemand brauchen kann! Was die Form des Monuments anbelangt, so ist es ziemlich schwer, dieselbe in Worten klar zu machen. Aus einem Wasserbassin erhebt sich eine viereckige Basis, an deren Seiten die erwähnten Wasserspeier angebracht sind, und auf dieser Basis steht, von verschiedenen, sich verjüngenden Absätzen getragen, eine niedrige, gothische Halle, welche von einem Würfel ausgefüllt ist. Auf dem Würfel sind die Inschriften angebracht, bis zur Höhe der die Halle tragenden Pfeiler, während in den Spitzbogenfeldern darüber sich Flachreliefs zeigen, deren Sujets in Bezug stehen zu dem Zwecke des Monuments. Ueber dieser Halle erheben sich wiederum drei sich sehr stark verjüngende, ziemlich hohe Absätze, auf welchen ein Stück eines gothischen Pfeilerbündels errichtet ist. Das Kapitäl dieses Pfeilerbündels endlich trägt eine Gruppe des guten Samaritaners, welcher dem beraubten Reisenden die Wunden verbindet. Da die Gruppe im Durchmesser bedeutend mehr mißt, als der Pfeiler, welcher sie trägt, so macht das Ganze, abgesehen von dem unorganischen, und daher unschönen Aufbau, den unangenehmen Eindruck der Unsicherheit; man glaubt immer der arme Samaritaner müsse nächstens von seiner steilen Höhe unsanft heruntersegeln. Das Monument ist aus dem sehr schönen weißen Granit, welcher hier vielfach verwandt wird, aufgeführt, mit Ausnahme der Eckpfeiler der Halle und des oberen Pfeilerbündels, zu denen ein hell röthlicher Marmor benutzt ist. — Herr Thomas Lee hat der Stadt noch ein anderes Monument verehrt, ein wahres Monstrum von einer manteldrapirten Statue des amerikanischen Staatsmannes Alexander Hamilton, welches in Commonhealth Avenue, gerade vor dem Eingange zum öffentlichen Garten, aufgestellt ist. Auch hier sind sorgfältig Künstlername sowohl als Name des Dargestellten vermieden. Die einzige Inschrift, welche an dem Werke prangt, ist wiederum das: „The gift of Thomas Lee“, und damit das Publikum nun nicht im Unklaren bleibe, was der Steinklumpen zu bedeuten habe, so hat man sich genöthigt gesehen, den Namen des Dargestellten mit schwarzen Buchstaben auf ein Stück weißes Zeug zu schreiben und an dem Postament zu befestigen.

Ueber die Statue des verstorbenen Redners Edward Everett, von W. W. Story im Jahre 1866 modellirt, von Ferd. v. Miller in München im Jahre 1867 gegossen, läßt sich ebenfalls nicht viel Gutes berichten. Wenn ich vorher von dem grandiosen Faltenwurf unserer Hosen sprach, so dachte ich dabei an diese Statue. Jedenfalls hat der Schneider, der die Hose des Herrn Everett gemacht hat, sein Handwerk nicht verstanden. Sie paßt schlecht und Herr Everett würde sie bei Lebzeiten gewiß zurückgeschickt haben. Jetzt nun, da er todt ist, muß er sich dieselbe freilich ruhig gefallen lassen. Der Redner ist aufgefaßt im Momente des höchsten Affektes. Der Kopf ist nach oben gerichtet, so daß man direkt in die Nüstern hinein sieht, die Rechte ist hoch gen Himmel erhoben. Hat die Verkörperung eines so flüchtigen Momentes in dem starren Material, über welches die Skulptur gebietet, unter allen Bedingungen etwas Mißliches, so erscheint das hier besonders so. Mir wenigstens macht die Statue stets einen peinlichen Eindruck, und zumal wenn ich dieselbe von der linken Seite sehe, so kann ich mich nie des Gefühls erwehren, der Dargestellte sei nicht etwa im Begriff, eben eine seiner hochtönenden Phrasen hervorzubringen, sondern er habe die Rechte nur dazu erhoben, um irgend einem Beleidiger eine empfindliche Maulschelle zu versetzen.

(Fortsetzung folgt).

Nekrolog.

Langhans, Karl Ferdinand, war ein Alters- und Studiengenosse Schinkel's; denn er ist 1781 (am 14. Januar?) als der Sohn des berühmten Karl Gotthard Langhans, der das Brandenburger Thor in Berlin errichtet hat, zu Breslau geboren, und genoß, nachdem er der bestimmenden Anregungen und der ersten Anweisung zu seinem Beruf durch den Vater theilhaftig geworden, die Schule Friedrich Gilly's. Kaum sechzehn Jahre alt trat er 1797 als Baukondukteur in den Staatsdienst; als aber wegen der erschütternden Ereignisse des Jahres 1806 die preußischen Baubeamten auf Wartegeld gesetzt wurden, zog er es vor, der glücklichen Freiheit zu genießen, die ihm seine günstigen Vermögensumstände gewährten. Er ging nach Italien, dessen Renaissancebauten auf seine künstlerische Richtung bestimmenden Einfluß gewannen; er dehnte seine Reise noch weiter aus, und nahm dann seinen Aufenthalt in der Vaterstadt, da der Staat seine wieder dargebotenen Kräfte nicht zu verwenden vermochte, zunächst als Privatarchitekt. Hier fand er jedoch Gelegenheit, sich bei Errichtung des Monuments für den „Marschall Vorwärts“ so vortheilhaft auszuzeichnen, daß er am 21. Mai 1819 zum königlichen Baurath ernannt und mit einer Ordensdekoration bedacht wurde. Die gleichzeitig angeknüpften persönlichen Verbindungen führten ihn

Digitized by Google

bald nach Berlin, nachdem er inzwiſchen in Breslau noch einige Bauten ausgeführt, unter denen hier nur die Börſe (1824) hervorgehoben ſein mag.

König Friedrich Wilhelm III. hatte den drei jüngeren Prinzen Wilhelm (dem ſpäteren Prinzen, dann Prinzregenten und jetzigen Könige von Preußen), Karl und Albrecht je 300,000 Thaler zum Bau eines Palais angewieſen, und Schinkel machte für alle Drei Pläne. Aber nur die Paläſte der beiden jüngſten Prinzen ſind in ihrer gegenwärtigen Geſtalt ſeine Schöpfungen. Die Entwürfe für den Prinzen Wilhelm fanden, vielleicht weil jede, auch die geringſte Ueberſchreitung der beſtimmten Bauſumme auf's Entſchiedenſte verweigert wurde, keine Billigung. Langhans wurde aufgefordert, ſich auch an der Aufgabe zu verſuchen; und nach einigen Modifikationen wurden ſeine eingereichten Pläne genehmigt. An der Ecke des Opernplatzes und der Linden erhebt ſich — 1834 bis 1836 errichtet — der wunderbar einfache und würdige Bau, ein Muſter von ſchönen Verhältniſſen und ſchlichter Stattlichkeit, im Inneren zugleich von glücklicher Raumdispoſition und gediegener Ausſtattung. Langhans hatte hier Schinkel aus dem Felde geſchlagen, er war aber weit entfernt, ſich deſſen zu überheben; im Gegentheil führte er den Bau erſt aus, nachdem ſeine Pläne Schinkel's Billigung gefunden hatten, die der große und edle Mann der trefflichen Arbeit neidlos und aufrichtig zu theil werden ließ. Die ſtrenge Schule Gilly's und das Muſter der edelſten Renaiſſancebauwerke läßt kein anderer Bau des Meiſters gleich rein und ſchön erkennen.

Neigung und Gelegenheit fügten es, daß Langhans, der nun in Berlin blieb, fortan faſt ausſchließlich in einer der ſchwierigſten, aber wohl trotzdem dankbarſten Specialitäten der Baukunſt ſeine Kräfte übte. Ein leidenſchaftlicher Liebhaber des Theaters von früher Jugend bis in ſeine letzten Lebenstage, widmete er ſich der ſpecifiſch modernen Aufgabe des Theaterbaues, auch hierin übrigens dem Vorgange ſeines Vaters folgend. Denn dieſer war durch den Bau des Breslauer Theaters berühmt geworden und ſpeciell zum Behuf der erſten Neugeſtaltung von Knobelsdorff's Opernhauſe nach Berlin berufen. Auch der Sohn hatte ſich bereits in Breslau die erſten Lorbeern als Theaterbaumeiſter erworben. Jetzt bewarb er ſich um die erledigte Stelle als Theaterarchitekt beim Opernhauſe (mit einem jährlichen Gehalt von 100 Thalern!), die er auch erhielt. Er wünſchte nun das Haus den Zeitbedürfniſſen entſprechend umzugeſtalten und legte im Einvernehmen mit dem Intendanten von Küſtner einen darauf abzielenden Plan vor. Doch der König Friedrich Wilhelm IV. hegte zu große Pietät für das von Friedrich dem Großen ſtammende Haus, als daß er ohne zwingende Veranlaſſung hätte einen Eingriff in deſſen Beſtand zugeben ſollen. Eine ſolche aber fand ſich bald: 1843 brannte das Theater ſo gründlich aus, daß nur die Umfaſſungsmauern noch zu brauchen blieben, und nun trat Langhans mit einem neuem Plane hervor. Indeſſen mußte er auch jetzt noch ſeine Wünſche ſehr einſchränken. Nur für die nöthigſten Erweiterungen durfte er im beſcheidenſten Maße dadurch Raum ſchaffen, daß er in der Mitte der beiden Langſeiten mäßig vorſpringende Vorbauten anfügte. Die Diskretion und Feinheit, mit der er dieſe Veränderung des Aeußeren ohne die geringſte Schädigung der Einheitlichkeit und der Wohlorganiſation des Baues durchführte, iſt dazu angethan, den heutigen Beſchauer, der die banauſiſche Verſtümmelung der Rückfront durch einen Anbau jüngſten Datums damit vergleicht, mit gerechter Trauer und Beſchämung über den Zuſtand unſerer neueſten Architektur zu erfüllen. Die allgemeine Dispoſition des Inneren mußte unverändert bleiben; und wiewohl es nicht ſelten und nicht ohne Berechtigung in vorwurfsvollem Tone angemerkt iſt, daß hier der Schüler Gilly's wenige Jahre nach Schinkel's Tode das Rokoko friſch nach Berlin importirte und damit die ſtiliſtiſche Zerfahrenheit eines Theils der jungberliner Architektenſchule inaugurirte, zeigt doch die innere Ausſtattung des Opernhauſes eine ſo heitere, erfreuliche und ſelbſt maßvolle Pracht und zugleich eine ſo zweckmäßige Einrichtung der Plätze, daß ſie ſeiner Zeit beinahe einzig daſtand und noch heute — unter Berückſichtigung der Verhältniſſe — kaum einen Vergleich zu ſcheuen braucht.

Langhans' Ruf als Theaterbaumeiſter war damit begründet, und er wurde als ſolcher von verſchiedenen Seiten in Anſpruch genommen. So baute er u. a. die Theater zu Stettin und Liegnitz und ſtellte das durch Brand zerſtörte Innere des Deſſauer Theaters wieder her.

Eine beſonders lockende Aufgabe, anſprechend zumal durch die Bedeutung, die er ihr gab, bot ſich ſeiner Kunſt in Berlin. Es ſollte ein drittes großes Theater daſelbſt entſtehen, gleichzeitig mit Winter- und Sommerbühne ausgeſtattet, und zu Ehren der jungen Kronprinzeſſin Viktoriatheater genannt, beſtimmt den Ruhm des weiland Königsſtädtiſchen Theaters zu erben und an einer benachbarten Stelle fortzuſetzen. Langhans faßte den Plan, die beiden Bühnen mit den Rückſeiten gegeneinander zu ſtellen, und das Haus ſo einzurichten, daß es durch Vereinigung beider Bühnen und Zuſchauerräume zu einem rieſigen amphitheatraliſchen Feſtſaal umgewandelt werden könnte. Leider blieb der ganze Plan bei der Ausführung in baukünſtleriſcher wie dramaturgiſcher Hinſicht weit hinter dem kühnen Anlauf zurück. Der Bau wurde — wie und weshalb, bleibe unerörtert — dem Architekten Tietz übertragen, der den Langhans'ſchen Entwurf durch eigene Aenderungen, die eben ſo viele artiſtiſche und principielle Verſchlechterungen waren, ſo umgeſtaltete, daß er in der neuen Geſtalt allerdings als ſein Eigenthum, wenn auch nicht als ſeine Erfindung angeſehen werden muß. Langhans hat ſeine Pläne in der „Zeitſchrift für das Bauweſen" veröffentlicht, ſo daß ſie zum inſtruktiven Vergleich mit der wirklichen Ausführung vorliegen. Intereſſant iſt es, daß das geiſtige Eigenthumsrecht unſeres Meiſters an dem Viktoriatheater in den kurzen nekrologiſchen Notizen einiger Zeitſchriften, und zwar ohne die nöthige Einſchränkung, Anerkennung gefunden hat.

Hatte dieſer ſchöne Bauplan dem Meiſter Enttäuſchung und Unannehmlichkeiten bereitet, ſo war er ſo glücklich, noch in ſeinem hohen Alter ein Werk zu vollenden, das in dieſem Fache der Baukunſt jedenfalls ſeine vollendetſte Schöpfung und künſtleriſch vielleicht das abgerundeteſte und befriedigendſte unter allen größeren neuen Theatergebäuden der jüngſten Zeit iſt: das Stadttheater in Leipzig. Wachſen auch die Flügel wohl etwas unorganiſch aus dem Körper des Mittelbaues hervor und erſcheinen die Giebel über den Enden der Façade, da ſie keinem Langhauſe entſprechen, als eine müßige Dekoration, ſo iſt doch der allgemeine Eindruck durch die feinen Proportionen und den Adel der Linien ſehr wohlthuend,

Digitized by Google

außerordentlich schön aber die Wirkung der Rückseite, die sich fast märchenhaft aus einer der reizendsten Partien der Leipziger „Promenade" heraushebt und eine Frische der Phantasie verräth, die einem jugendlichen Erfinder schön anstehen würde, bei einem Achtziger aber wahrhaft bewundernswerth ist. — Auch das durch Brand zerstörte Breslauer Theater baute er von Neuem wieder auf.

Vor drei Jahren, am 5. Januar 1867, war dem hochbetagten, aber noch rüstigen und arbeitskräftigen Greise das seltene Glück beschieden, das siebenzigjährige Jubiläum seines Dienstantrittes zu begehen; und die Berliner Architekten rechneten es sich, wie billig, zur Ehre, ihren Altmeister an diesem Tage zu feiern. Liebte er es auch, fern vom allgemeinen Verkehr für sich zu bleiben, — wie er denn von allen irgend wie nennenswerthen Architekten Berlin's wohl der einzige war, der dem Architektenvereine nicht angehörte, — so hatte er sich doch als Mensch und Künstler die Verehrung und Hochschätzung seiner jüngeren Berufsgenossen in hohem Grade erworben, und als er am 22. November des verflossenen Jahres 1869 starb, war die Theilnahme allgemein, und die entstandene Lücke wurde schmerzlich empfunden. Er war der letzte Veteran aus der architektonischen Blüthezeit Berlins.

B. M.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Der Nachlaß von Joh. Wilh. Schirmer (Karlsruhe), bestehend aus 44 Oelstudien des Meisters und 19 Oelgemälden größtentheils von der Hand moderner Düsseldorfer Künstler, kommt am 11. März bei L. Sachse und Co. in Berlin zur öffentlichen Versteigerung. Ein Theil des Schirmer'schen Nachlasses ward bereits früher durch dieselbe Kunsthandlung verkauft; über den Verbleib der einzelnen Stücke giebt die Vorbemerkung des Auktions-Kataloges dankenswerthe Auskunft.

* **Der Verkauf der Sammlungen von San Donato in Paris** nimmt nicht weniger als 10 einzelne Versteigerungen in Anspruch. Vier derselben werden den Bildern, Zeichnungen und Marmorwerken gewidmet sein, Dauer einer jeden 1—3 Tage; den Anfang machen die modernen Bilder am 21. u. 22. d. M. Diesen vier Auktionen folgen dann später noch 6 andere, welche den verschiedenen kleinen Kunstgegenständen, Kuriositäten, Möbeln, Waffen, Schmucksachen, Chinoiserien u. s. w. gelten. Der Termin dieser Versteigerungen wird später bekannt gegeben werden. Illustrirte Kataloge der großartigen Sammlungen befinden sich im Handel. Ueber den Erfolg der Auktionen berichtet unser o. μ-Korrespondent.

Rud. Lepke's Kunstauktion in Berlin. Am 28. Februar kommt eine Sammlung von Oelgemälden aus dem Besitze eines ungenannten Berliner Kunstfreundes zur Versteigerung. Der Katalog zählt 153 Nummern auf, und wenn die Bezeichnungen der betreffenden Gemälde durchweg zutreffend sind, so wird es an Kaufliebhabern gewiß nicht fehlen, denn an gewichtigen Namen, wie Rubens, Elzheimer, Watteau, Mengs, v. d. Neer, Correggio, Giorgione, Hals, Zurbaran ist kein Mangel. Selbst Lionardo ist mit einer klüglich aber mit einem Fragezeichen versehenen Nummer vertreten.

Personal-Nachrichten.

Adolf Menzel ist zum Ritter des preußischen Ordens pour le mérite — Klasse für Wissenschaften und Künste — ernannt worden. Der ihm übertragene Sitz im Kapitel (es giebt bekanntlich nur dreißig stimmfähige Ritter aus der deutschen Nation, darunter zehn im Gebiete der Künste) war durch den Tod Overbeck's erledigt: ein eigenes Zusammentreffen.

Dem Architekten Professor F. Adler, dem Erbauer der jüngst eingeweihten Thomaskirche zu Berlin, ist der Charakter als Baurath beigelegt worden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Kunstverein zu Dessau. Den Bemühungen des rastlos für die Zwecke des Kunstvereins thätigen Präsidenten desselben, des Herzogl. Kammerherrn und Reichsmarschalls von Rode verdankt der Kunstverein eine außerordentliche Gemälde-Ausstellung, welche vom 25. December bis zum 20. Januar im Concertsaal des Herzogl. Theaters eröffnet war. Der Katalog zählte 31 Nummern: Nr. 1—11 Eigenthum des Herzogs von Anhalt; Nr. 12—16. Eigenthum des Königs von Preußen; Nr. 17—31 Eigenthum der National-Galerie zu Berlin. Schon aus dem Umstande, daß sämmtliche Bilder, um innerer Vorzüge willen, erworben worden waren, geht hervor, daß die Ausstellung nur hervorragende Werke enthielt. Besonders interessant waren: Nr. 1. Fr. Krüger, „Portrait S. Hoh. des regierenden Herzogs von Anhalt"; Nr. 2. O. Seelmann, „Russische Pferde", ein Bild, das sich durch Komposition und Farbenwirkung — besonders was die Hauptgruppe betrifft — sehr auszeichnet und einen tüchtigen Künstler bekundet; Nr. 7. Donner, „Eichenlandschaft, Sturm" und Nr. 9. Irmer, „Harzlandschaft, Gegend bei Mägdesprung". Daneben war noch eine ältere Landschaft von F. Olivier ausgestellt (Nr. 10), die durch Feinheit der Zeichnung, Schönheit der Komposition und Kraft des Kolorits sich sehr auszeichnete und bewies, daß so vortreffliche Werke der älteren Schule die Nähe selbst der hervorragendsten Leistungen der Gegenwart keineswegs zu scheuen brauchen. Das Bild ist im Katalog als italienische Landschaft bezeichnet, scheint aber eine Komposition nach Motiven aus der Umgegend von Salzburg zu sein. Ferner: Nr. 2. Beck, „Maria mit dem Kinde" und Nr. 6. Fr. Schubert, „Jacob und Rahel", eines der frühesten Bilder des Künstlers, der in den letzten Jahren zwei sehr bedeutende Werke, eine „Grablegung Christi" und „Auferstehung" für die Schloßkirche in Dessau geliefert hat. Die Abtheilung der von S. Hoh. dem Herzoge dargeliehenen Gemälde war besonders auch insofern von Interesse, als sie nur Werke von Künstlern umfaßte, welche, in Dessau geboren, mehr oder weniger der Munificenz des Herzogs ihre Ausbildung verdanken. Unter den von Sr. Maj. dem Könige von Preußen der Ausstellung überlassenen Gemälden zeichnet sich besonders Nr. 14, P. Graeb: „Kapelle der St. Georgenkirche in Tübingen" als feines Architekturbild aus, und auch Nr. 15, O. von Kameke: „Schweizerlandschaft" zog bei allerdings vorherrschend dekorativem Charakter immerhin durch große Naturwahrheit und Frische viele Beschauer an. — Die National-Galerie zu Berlin hatte die meisten Bilder zur Ausstellung geliehen und unter ihnen wahre Meisterwerke moderner Malerei. Wir heben besonders hervor: Nr. 17, Riefstahl: „Feldandacht Passeyer Hirten", dann das vielbesprochene Bild Nr. 18, Henneberg: „Jagd nach dem Glück"; auch Nr. 20, R. Ittenbach: „Heilige Familie" zog viele Bewunderer an. In Zeichnung, Komposition und Farbe vielleicht am hervorragendsten waren Nr. 21, R. Jordan, „Altmännerhaus" und Nr. 31, B. Vautier: „Der Tanzmeister im Dorfe". Dann aber verdiente und fand besondere Beachtung auch jenes neue A. Achenbach'sche Bild (Nr. 24, „Ostende"), welches im Kolorit so einfach und zugleich so wirksam behandelt ist. Bei Nr. 25 bewunderten wir den Schafmaler par excellence, Brendel, der in diesem Bilde „Heimziehende Schafheerde", den Beschauer in die gemüthlichste Schaf-Physiognomik einführt und in demselben zugleich ein Werk von schönster Farbenwirkung bietet. Endlich erwähnen wir noch Nr. 29, Max Schmidt's „Wald und Berg", unter den Landschaften in Komposition und Auffassung wohl das hervorragendste Werk der Ausstellung.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. M. **Berlin. Gegen den Umbau des Schinkel'schen Museums** hat — wie wir aus der allerbesten Quelle erfahren — Herr von Quast in seiner Eigenschaft als Konservator der Kunstdenkmäler im Preußischen Staate in einem ausführlichen und energischen Gutachten beim Ministerium officiell Protest erhoben. Wir brauchen nicht hinzuzusetzen, wie sehr wir uns dieser Einsprache freuen, wenngleich wir bei unseren Zuständen kaum hoffen dürfen, daß sie noch von entscheidendem Einfluß sein wird. Jedenfalls aber dient sie dazu, das moralische Gewicht der unternommenen Herostratenarbeit ausschließlich auf die Häupter der wenigen Urheber zu concentriren und ihrer Anmaßung und Ueberhebung den freilich schon sehr erblaßten Schein überlegener Weisheit völlig zu benehmen; und sie zeigt zugleich erschreckend klar, auf welchem Punkte unsere Kunstverwaltung nachgerade angelangt ist, da es nöthig wird, daß die Kunst von deren berufenen Hütern gegen sie selbst in Schutz genommen wird. In Frankreich hat das neue Ministerium, der Stimme einer männlich nachdrücklichen und nachhaltigen Kritik verdientes Gehör schenkend, mit einer gründlichen Reorganisation debutirt. „Wann wird der Retter kommen diesem Lande?!"

Digitized by Google

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

[59] Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar** bis **December** 1870 incl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden.

a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann

b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben nach Möglichkeit gesorgt ist.

Regensburg im December 1869.

Im Namen der verbündenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Permanente Ausstellung [60]

der Kunsthütte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

Vierte grosse Berliner Versteigerung,

geleitet durch die Hofkunsthandlung von L. Sachse & Co. in Berlin.

63 Original-Oelgemälde und gemalte Studien

sämmtlich aus dem Nachlass und Privatbesitz des Professors

Johann Wilhelm Schirmer,

verstorben am 11. September 1863 als Direktor der Grossherzogl. Kunstschule in Karlsruhe.

Oeffentliche Auktion

am Freitag den 11. März

von 10 bis 1 Uhr und nöthigenfalls folgenden Tags.

Vorher drei Tage lang öffentliche Besichtigung

vom 8. März ab

in der **„Permanenten Gemälde-Austellung"** von **Sachse** zu Berlin vor dem Königl. Auctions-Commissarius **Th. Müller.** [61]

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung

ist jetzt in einer ausserordentlichen Weise mit bedeutenden Galeriebildern berühmter Künstler ausgestattet und empfiehlt Kunstfreunden und Gemäldekäufern ihre eifrigen Dienste zu Ankäufen.

Der grosse Erfolg, den der kürzlich von uns herbeigeschaffte erste Theil des Nachlasses von **Johann Wilhelm Schirmer** hier gefunden, hat uns bewogen, jetzt den zweiten Cyclus, bestehend aus 44 Schirmer'schen in Oel gemalten vortrefflichen Naturstudien und aus 19 Originalgemälden von Zeitgenossen, sämmtlich aus Schirmer's Privatbesitz ausgewählt, mit Genehmigung der Frau Wittwe zum Verkauf zu stellen. Diese 63 Bilder, mit schönen neuen Goldrahmen ausgestattet, sind jetzt nach einem besonderen Katalog separat ausgestellt und werden am **11. März** öffentlich ohne Rückkauf versteigert werden.

[62] **L. Sachse & Co.** Hofkunsthandlung in Berlin.

Nr. 10 der Kunstchronik wird Freitag den 4. März ausgegeben.

Für Künstler.

Für ein mit xylographischer Anstalt verbundenes Zeichenatelier wird ein Direktor gesucht, welchem die selbständige Leitung des artistischen Theils anheim gegeben ist, und der seine Zeit ausschließlich dieser seiner Stellung zuzuwenden vermag.

Außer Zeichnungen aus den Gebieten der Landschaftsmalerei und Architektur sind es hauptsächlich Kompositionen im historischen Fache, welche nach fremden Skizzen und Vorlagen sowie nach eigenen Angaben für den Holzschnitt zu entwerfen, auszuführen und in wirkungsvoller, den heutigen Anforderungen entsprechender Weise auf den Holzstock zu übertragen sind.

Da von dem Urtheil des Leiters dieses Instituts die Annahme oder Ablehnung eingehender Zeichnungen abhängig ist, so muß derselbe auch im Stande sein, ein motivirtes schriftliches Gutachten über den Werth solcher Zeichnungen abzugeben.

An der Spitze der xylographischen Anstalt steht ein für die Ausführung des Holzschnittes vollkommen befähigter Direktor, nichtsdestoweniger hat der Gesuchte auch hier seinen Einfluß auf die künstlerische Vollendung der Holzschnitte geltend zu machen.

Offerten unter Chiffre **A. X. A.** sind in der Buchhandlung von **J. J. Weber** in **Leipzig** niederzulegen. [63]

Berliner Kunstauction.

Am 28. Februar und 1. März versteigere ich lautgratis ausgegebenem Catalog 153 Oelgemälde älterer Meister aller Schulen, worunter ausser anderen Bildern hervorragender Künstler auch das angebliche Original der Madonna von Leonardo da Vinci sich befindet, welche nochmals im Louvre unter dem Namen: „la Vierge aux rochers" existirt.

Rudolph Lepke.

Auctionator für Kunstsachen etc.

[64] Berlin, Kronenstr. 19a.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospektus der Photographischen Gesellschaft in Berlin, betreffend die Louvre-Galerie, bei.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. März.

Nr. 10.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Die permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins. — Korrespondenz (Boston Fortl.). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Inserate.

Die permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins.

Wie zu erwarten war, ist es geworden: die neue Ausstellung des Künstlervereins übt durch die Menge des in steter Abwechselung dort hervortretenden Schönen eine dauernde Anziehung aus, und das Publikum hat sich bereits an das junge Institut gewöhnt. So wie bis jetzt die Sachen stehen, müßten die Künstler selber ihre Schöpfung im Stiche lassen, oder die Prophezeihungen einiger Schwarzseher sind trügerisch. Da aber die Künstler Männer sind, die wissen, was sie wollen, (wenn sie auch vielleicht, nicht gleich alles wollen, was sie sollten,) und die fühlen, wozu eine erste wichtige Entscheidung sie verbindet, so halten wir nur die zweite Alternative für möglich.

Unter den ausgestellten und ausgestellt gewesenen Werken stehen drei weitaus in erster Reihe: zwei der Nationalgalerie und eins dem Dr. Strousberg gehörig. Georg Bleibtreu, dessen „Uebergang nach der Insel Alsen" (in der National-Galerie) durch die Ungunst des Vorwurfes und wohl auch die Abwesenheit rechter künstlerischer Begeisterung für das Werk zu dem Schwächsten gerechnet werden muß, was von ihm bekannt geworden, hat erfreulicher Weise Gelegenheit bekommen, sich an derselben Stelle auf's glänzendste zu rehabilitiren. Seine „Schlacht bei Königgrätz" ist unzweifelhaft sein Hauptwerk und eine ganz hervorragende Leistung in diesem Genre. Das ziemlich umfangreiche Bild hat gleichwohl nur kleine Figuren. Die große Bildfläche bietet so Raum, einen ungewöhnlichen Reichthum von Motiven vor dem Beschauer auszubreiten, und die Kunst des Meisters zeigt sich aufs trefflichste in der Art, wie er diese Fülle zur Einheit zusammenzufassen und zu einem malerischen Ganzen zu machen verstanden hat. Namentlich auf das Letztere legen wir großes Gewicht; denn nur dadurch kann die Schlachten- und Gloire-Malerei sich ein unbezweifelbares Heimatsrecht in der Kunst der Gegenwart erwerben. In der Mitte des Bildes, schon fast im Mittelgrunde, auf der Spitze einer leichten Erhebung, hinter der sich das weite Schlachtfeld bis zu den fernen Höhenzügen des Hintergrundes ausbreitet, hält der König Wilhelm zu Roß mit seinem Stabe. Die linke Ecke des Vordergrundes wird durch einen buntgemischten Gefangenen-Transport ausgefüllt, jenseits dessen man Schaaren unter jubelndem Zuruf an den obersten Kriegsherrn in den Kampf ziehen sieht. Von rechts bricht der berittene Theil der Königswache — aus einzelnen Mannschaften von den verschiedenen Regimentern bestehend — in gestrecktem Lauf zum Angriff hervor: denn bereits tobt im Felde jener gigantische Reiterkampf, der das Schicksal des Tages, wenn auch nicht entschied, doch besiegelte. Scenen der Pflege Verwundeter und Aehnliches findet sich an passenden Stellen eingereiht.

Was an dieser Komposition imponirt, das ist die klare Anordnung der Massen, die sich leicht übersehen lassen, während die nähere und weitere Ferne den Anblick des furchtbar brandenden Entscheidungskampfes gewährt. Es ist zwar wohl kein Einwurf, der blos technischen Beurtheilern beikommen könnte, daß für die Entfaltung der Reiterattaque in dem reich besetzten Felde des Vordergrundes kein Platz ist; doch stört diese Erwägung, selbst wenn man ihre Berechtigung anerkennt, den vortheilhaften Eindruck nicht, den die einsichtige Disposition der Massen hervorbringt, und in der Auswahl dieser Massen hat das künstlerische Gefühl mit Sicherheit und Glück gewaltet. Denn auf der einen Seite drängen sich die malerischen Gestalten der österreichischen Krieger mit ihren interessanten Nationalitätstypen und der Verschiedenartigkeit ihrer an-

Digitized by Google

ziehenden Affekte; auf der anderen Seite werfen die bunten Uniformen der verſchiedenen Kavallerieregimenter, zweifelsohne die geſchmackvollſten in unſerem ganzen Heere, ſchöne maleriſche Momente ab. Ueber dieſe beiden Ecken aber dominirt die ungezwungen frei gehaltene Mittelgruppe mit ihrem moraliſchen und künſtleriſchen Gewicht. Obwohl in der Nähe und als Porträt betrachtet von zweifelhafter Tadelloſigkeit, iſt die Erſcheinung des Königs als Ganzes und im Ganzen überraſchend charakteriſtiſch und bedeutungsvoll. Meiſterhaft hebt ſie ſich von der ſtaub- und rauchgeſchwängerten Luft des Grundes ab und giebt ſich ſofort als das geiſtige Centrum der Kompoſition zu erkennen. In der Umgebung des Königs ragt vor allen General von Moltke hervor, in dem die überlegene Ruhe und Sicherheit des „Schlachtendenkers," der ſeinen Gedanken zur vollendeten Thatſache werden ſieht und äußerlich unbewegt mit durchdringendem Blick die Bewegungen auf ſeinem Spielbrett überſchaut, nicht leicht mit geringer Prätenſion und größerer Wahrheit hätte zur Erſcheinung gebracht werden können. In der Behandlung überragt dies Bild alles, was Bleibtreu bisher gemalt hat. Die ziemlich indifferente Pinſelführung, mit der er ſonſt gebrochene Farbentöne ſchlicht neben einander ſetzte, hat hier einem glänzend leichten, freien und breiten Vortrage, der doch fern von jeder Oſtentation und Abſichtlichkeit iſt, Platz gemacht; die Farbenwerthe, für die, wie wir geſehen, Motive der Mannichfaltigkeit geſchickt dem Stoffe abgewonnen ſind, empfehlen ſich durch Lebhaftigkeit und Energie und ſind zu einer fein maßhaltenden, faſt in's Graue ſpielenden Harmonie der allgemeinen Haltung verſchmolzen. — Das Bild bezeugt ein ſehr beträchtliches Können und Wiſſen ſeines Urhebers, deſſen er ſich als eines ſtets gegenwärtigen und dienſtfertigen Beſitzes zur rechten Stunde zu erinnern gewußt hat; aber er hat die künſtleriſche Einſicht gehabt, dieſe großen Vorzüge ganz beſcheiden ſeinem Gedanken unterzuordnen und mit ihrer Hülfe nur das ideelle Gewicht ſeines Stoffes in's rechte Licht zu ſetzen. Keinerlei äußerliche Rückſichten ſcheinen Einfluß auf die Geſtaltung des Werkes gehabt zu haben, und nur wirkliches Intereſſe am Gegenſtande und künſtleriſches Gefühl maßgebend geweſen zu ſein.

Das zweite Hauptwerk iſt Ludwig Knaus' neueſtes: „Wie die Alten ſungen, ſo zwitſchern die Jungen." Dieſes Bild, zuerſt auf der vorjährigen Münchener Ausſtellung bekannt geworden, iſt eine vergrößerte und vielfach veränderte Wiederholung eines Bildes, das zu den Spitzen der Wiener Ausſtellung von 1868 gehörte. Die weſentlichſten Abweichungen von dieſem beſtehen darin, daß die muntere Geſellſchaft jetzt aus dem geſchloſſenen Raume in's Freie verſetzt worden iſt, und daß das Koſtüm ſich aus dem der Gegenwart in das des Rokokozeitalters verwandelt hat.

Es iſt das erſte Mal, daß Knaus ſich in dieſem Gewande darſtellt, und daher die Art, wie er ſich darin zu recht findet, ſehr intereſſant. Es will ſicher etwas heißen, ſich in einer ſo charakteriſtiſchen und kapriciöſen Form, wie die des Rokoko iſt, gleich beim erſten Verſuch mit ſolcher Freiheit zu bewegen. Dennoch zweifeln wir, ob dem bewährten und unvergleichlichen Meiſter zu dieſer neuen Eroberung wirklich Glück zu wünſchen iſt, und wir bedauern es faſt, daß gerade dieſes Bild zu der Ehre auserſehen iſt, Knaus in dem Ehrentempel der neueſten deutſchen Kunſt zu Berlin zu vertreten; denn bei der Koſtbarkeit und Geſuchtheit ſeiner Bilder wagen wir kaum zu hoffen, daß wenigſtens ſo bald noch ein zweites Bild ihn an dieſer Stelle in ſeinem eigentlichſten Charakter zeigen wird. Dieſer iſt aber der der Unmittelbarkeit. Kaum jemals haben wir ihn mehr bewundert, als in jenen unſchätzbaren Studienblättern, von denen — unſeres Wiſſens zum erſten Male — die Münchener Ausſtellung eine Anzahl bekannt machte, und wie hier das Walten ſeines Geiſtes ſich in der Wiedergabe der individuellen und durch ſeine Kunſt zum Typus geſteigerten Erſcheinungen verkündigt, ſo waltet auch in allen ſeinen Kompoſitionen dieſer friſche Zug, der uns die Inſpiration durch wirkliche Anſchauungen ahnen läßt. Das fremde Koſtüm in dem neuen Bilde hebt dieſen Eindruck bis auf die Möglichkeit auf, und die gemalte Lehre, „die Menſchen ſind, was Menſchen immer waren", will uns für einen Knaus trivial erſcheinen, er zeige uns, wozu er wie Wenige befähigt iſt, die erquicklichen und nicht geringen Reſte gemüthlich und künſtleriſch anregender Momente in unſerem Leben von heute, ſo wird er unſeres freudigen Dankes und unſerer begeiſterten Anerkennung ſicherer ſein.

Freilich, wenn wir uns nun dem Bilde als Ganzem und in ſeinen Einzelheiten zuwenden, ſo müßte man der verſtockteſte und einſeitigſte Doctrinär ſein, wenn man ſich dem vielen Schönen und ſelbſt ganz Außerordentlichen verſchließen wollte. Vielmehr iſt die Kompoſition von ſeltenem Fluß. Der Kindertiſch im Vordergrunde wird von der Tafel der Erwachſenen trefflich eingerahmt, und hier wie dort, namentlich aber bei der kleinen Geſellſchaft, auf die der Hauptnachdruck fällt, bietet ſich eine Fülle von Motiven der allernatürlichſten und anmuthigſten Art. Aber gerade da fällt uns der innere Widerſpruch nicht blos zwiſchen dem entlegenen, ſondern gerade zwiſchen dem Rokokoſtüm und Knaus'ſcher Kunſt in's Gefühl. Dieſe Knaben mit Zöpfen und Galanteriedegen, dieſe Mädchen mit hochtoupirten Haaren und zierlich geſchürzten bunten Doppelröcken ſind eben um das Schönſte betrogen, um die harmloſe, ungebundene Kindlichkeit. Möge ſich Jeder an den altbackenen Eindruck erinnern, den der Knabe Goethe in ſeiner eigenen Schilderung auf ihn gemacht hat, und der nicht durch die Selbſtgefälligkeit der Schilderung und den vielleicht ſchon pedantiſchen Ernſt des Schreibenden in ſeinen reifen Jahren bedingt iſt, ſondern

Digitized by Google

durch die unverbrüchliche Koſtümtreue. Das iſt für unſer Gefühl kein Kind, und zu dieſer Einbuße war die geſammte kleine Welt des naturwidrigen Rokokozeitalters verdammt; und nun ſchildert uns ein Künſtler eine Kinderſcene aus dieſer Zeit, der nach Begabung und Wahl die naiven Offenbarungen der Kinderſeele zum Kernpunkt ſeiner Schöpfungen macht. Konnte er die Schwingen ſeiner Phantaſie mit läſtigeren Feſſeln beſchweren, als ſie ihm der Puder und die Etiquette des Rokoko auferlegt? Ueber dieſen unlösbaren Widerſpruch hebt uns die wirkungsvollſte, ſich ihrer ſelbſt und ihrer Abſicht bewußteſte Virtuoſität der Technik nicht hinweg, ja ihre allzugroße Selbſtbewußtheit ſteht für unſere Empfindung in ähnlichem Gegenſatze zu der Grundidee des Vorwurfes, die ganze Naivetät des Bildes bekommt etwas Beabſichtigtes, und gewollte Naivetät iſt bekanntlich gar keine.

Bei der Eröffnung der Ausſtellung war auch ein ganz kleines Kinderporträt von Knaus ausgeſtellt, Bruſtbild eines Kindchens, vielleicht im Beginn des zweiten Lebensjahres, ein vielbewundertes kleines Juwel. In der flotten Behandlung und in der Leuchtkraft der Töne war das Studium Rubens'ſcher Vorbilder unverkennbar. Aber doch, wenn man ſich des entzückenden Kinderporträts von Rubens im Städel'ſchen Inſtitut und der Knaben mit dem Vogel (Skizze) im Berliner Muſeum erinnert, welcher Abſtand! Bei Rubens iſt hier, wie in ſeinem ganzen Schaffen alles unmittelbare Intuition, erſchöpfende, ungehemmte Verkörperung ſeiner Idee; bei Knaus empfindet man bei aller Bewunderung, daß zwiſchen Urbild und Abbild eine Schicht der Reflexion liegt, durch die der künſtleriſche Gedanke ſich hindurcharbeiten mußte. In früheren Bildern, die zwar nicht Porträts — Kinder in ſelbſtvergeſſenem Thun darſtellten — war die Anſchauung friſcher, trat die Reflexion mehr zurück. Die in's Künſtliche und mitunter ſelbſt Geſuchte geſteigerte Meiſterſchaft der techniſchen Behandlung in den neueſten Bildern geht dem Vollkommenen parallel. Bei einem Künſtler wie Knaus ginge zu viel verloren, wenn dieſe Richtung endgiltig die obere Hand gewinnen ſollte, und wir möchten den gegenwärtigen Zuſtand als einen Durchgang betrachten dürfen. Als ſolcher hat er ſein Intereſſe und ſeine Berechtigung, aber wir glaubten, bei aller Verehrung für den als Künſtler wie als Menſch gleich liebenswürdigen Meiſter und bei aller Anerkennung für das Außerordentliche auch der vorliegenden Werke, auch das in gewiſſem Sinne Unfertige nicht bemänteln zu dürfen. Gerade ſolche Werke haben für den aufmerkſamen Beobachter eine beſondere Anziehungskraft, denn in ihnen läßt ſich das Werden belauſchen, das ſchon überall die Theilnahme des Forſchers im höchſten Maaße in Anſpruch nimmt, bei ausnahmsweiſe bedeutenden Naturen aber auf dem Höhepunkte ihrer Entwickelung ein Schauſpiel ohne gleichen darbietet.

Das dritte Werk, von dem wir Eingangs ſprachen, iſt wieder einmal ſo eins, das ſelbſt das ſkeptiſche und kühle Berlin in Ekſtaſe verſetzt hat: die Odaliske von Guſtav Richter, in deren Bewunderung Künſtler und Laien ſich wetteifernd überbieten. Wir haben es zu thun mit dem Bruſtbild eines ſchwarzhaarigen Mädchens in orientaliſcher Kleidung, das den etwas geneigten Kopf leicht auf die rechte Hand ſtützt. Wenn dieſes Bild, das in ſeiner Grundidee doch wahrlich keine großen Neuheiten enthält, trotzdem eine ſo gewaltige Wirkung gehabt hat, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß ſein Hauptverdienſt in der Kunſt der Vortragsweiſe liegt. Das eigentliche Geheimniß aber iſt dies, daß in dieſer Odaliske ſich die ganze Richter'ſche Kunſt zuſammenfaßt, daß ſie das Ideal ſeines künſtleriſchen Strebens, den Inhalt ſeines Weſens darſtellt. Nie hat Richter etwas Vollendeteres, etwas Abgerundeteres producirt, niemals iſt er ſo ganz wie hier in ſeiner Schöpfung aufgegangen, daß man den Schöpfer gar nicht gewahr wird. Den Grundton der künſtleriſchen Stimmung, aus der dieſe Perle geboren, möchten wir als die ſchöne Sinnlichkeit bezeichnen, jene rückhaltloſe Anerkennung der Berechtigung natürlich bedingter Verhältniſſe, die aber wahre Menſchenwürde genug beſitzt, die Freude an dem Gegenſtande den Genuß überdauern zu laſſen. Die Schönheit, unbeſiegbar und unvergänglich, erhält ſich und fordert als Reiz und Würze des Genuſſes den Tribut der Huldigung, der ihr willig dargebracht wird und den Gegenſtand der Begierde zum Gegenſtande der Bewunderung und der Hingabe macht. Ausgelöſcht iſt hier alle Gemeinheit und Niedrigkeit, und die ewige Natur fordert in ihrer wundervollſten Erſcheinung ihr unweigerliches Recht. Da braucht alſo auch von keinem erklügelten Kitzel, von keinem unnatürlichen Ueberreiz die Rede zu ſein; achtungsvolle Hingabe bekennt der begeiſterte Künſtler an die einfach ruhige Erſcheinung. Wer ſich unter der Odaliske eine ganz exorbitante weibliche Schönheit vorſtellen wollte, ſo etwas, was nie wirklich geweſen iſt und nie wirklich ſein kann, der würde irren; es iſt eine anmuthige, reizvolle Erſcheinung, aber von ſo individuellem Stempel, daß es nicht ſchwer hält, der Fama zu trauen, daß das nächſte Vorbild der Odaliske — ein gewöhnliches Berliner Modell geweſen. Noch mehr aber würde der auf falſcher Fährte ſein, der hier irgend eine raffinirte Herausforderung der Sinnlichkeit, eine kokette oder eine naiv ſein ſollende Schauſtellung verborgener Reize vermuthete: die Odaliske iſt vollſtändig, ja züchtig verhüllt, und in ihrem lieblichen Köpfchen regt ſich keine Spekulation auf den bezaubernden Einfluß ihrer bloßen Erſcheinung. Mit ſinnlich träumeriſchem Hinbrüten — „trunken in Verſunkenheit“ — blickt ſie aus dem Bilde heraus, aber ihr ſchönes Auge ſucht nicht den Widerſchein in einem andern, lechzt nicht nach dem Aufleuchten der Gluth, die der Blitz ſeines lo-

Digitized by Google

bernden Blickes erweckt. In ſüßer Selbſtvergeſſenheit, in befriedigter Sättigung ruht ſie vor uns, von dem wohligen Gefühl eines genußbeglückten Lebens und eines behaglichen Daſeins durchbebt. Leicht öffnet ſich die volle Lippe, in ruhigen Zügen die balſamiſche Luft, die ſie umfließt, einzuathmen.

Daß den Ausdruck dieſer glücklichen Stimmung auch nicht der leiſeſte Mißton ſtört, das iſt der große Triumph des Künſtlers und der vollgültige Beweis, daß dieſe Lebensempfindung in ihm vollkommen lebendig und das zur Geſtaltung drängende Urmotiv ſeines Werkes in ſeiner Phantaſie geweſen iſt. Dem ſteht nun aber die Technik vollkommen ebenbürtig zur Seite. Die höchſte Meiſterſchaft zeigt ſich ſchon in der einfachen und doch mächtig wirkungsvollen Oekonomie des Lichtes und der Farbe. Ein heller ſeitlich einfallender Strahl trifft die Hand und die vorſpringendſten Partieen des Geſichtes, während die übrigen im weichen Halbſchatten des üppigen Haares liegen bleiben. Ein Geſchmeide aus Goldplättchen, an kleinen Ketten hängend, zieht ſich durch das rabenſchwarze Haar, ein reich verzierter Stoff von weißlicher Grundfarbe bildet das kurze Jäckchen, das den Oberkörper bedeckt. Auch ſonſt iſt das ganze Arrangement im höchſten Grade ſchlicht und der Totalwirkung maßvoll und feinfühlig untergeordnet. Die Behandlung aber iſt überall dem darzuſtellenden Stoffe auf's glücklichſte angepaßt: im Fleiſch von jener ſauberen Vollendung durch große Pinſelzüge in einem geſunden, aber nicht auffallend kräftigen Impaſto und mäßige Anwendung von Laſuren, die Richter's weibliche Porträts ſo zart und wirkungsvoll zugleich macht, in den Schmuckgegenſtänden von breiter nur auf den Glanz des charakteriſtiſchen Eindruckes berechneter Ausführung, in den Stoffen von einer bewundernswerthen Vielſeitigkeit des Machwerkes, je nachdem die materiellen und mehr noch die maleriſchen Qualitäten der Gewandſtücke es erfordern. Hier darf ſich z. B. das Jäckchen neben das Vollendetſte ſtellen, was Rembrandt, doch bekanntlich der größte Meiſter in der maleriſchen Darſtellung ſchillernder, glitzernder Stoffe, hervorgebracht hat. Das Spiel des Lichtes auf den Falten, die faſt farbig erſcheinenden Reflexe, das ſilbern eingewebte, bald hervortretende, bald wieder verſchwindende Muſter, all das iſt bewunderungswürdig gemacht. Dabei nirgends eine Spur von Abſichtlichkeit, von Berechnung, von Rückſicht auf etwas außer dem Werke ſelber Liegendes: ein einziges Meiſterwerk. B. M.

(Schluß folgt.)

Korreſpondenz.

Boſton, Anfang Dezember 1869. (Forts.)

Noch iſt eine kleine Figur der meergeborenen Venus zu nennen, aus weißem Marmor gearbeitet, inmitten einer Fontaine ſtehend. Sie iſt hauptſächlich deßhalb merkwürdig, weil ſie wohl die einzige öffentlich aufgeſtellte, faſt ganz nackte weibliche Figur in den Vereinigten Staaten ſein mag. Sonſt zeichnet ſie ſich durch nichts aus, als durch den ſehr ſchwerfälligen, wulſtigen Faltenwurf des Gewandes, welches ſie theilweiſe verhüllt. — Eine weitere Vermehrung der Monumente im öffentlichen Garten ſtellen die hier anſäſſigen Italiener in Ausſicht, da dieſelben beſchloſſen haben, dem Columbus ein Denkmal zu errichten.

Ein ſchönes Werk iſt die Fontaine, welche ein Herr Gardiner Brewer aus Privatmitteln im „Common“ hat aufſtellen laſſen. Sie iſt nach dem Modell eines franzöſiſchen Künſtlers in Bronze ausgeführt. Das Modell war auf der letzten Weltausſtellung in Paris und ſoll auch für mehrere europäiſche Städte ausgeführt worden ſein. Die Fontaine baut ſich aus zwei Becken auf. Um den Stamm des unteren ſind vier ſitzende mythologiſche Figuren gruppirt: zwei männliche und zwei weibliche, Neptun, Amphitrite, Acis und Galatea, wie die Inſchriften beſagen; um den Stamm des oberen, kleineren Beckens ſtehen vier nackte Knaben, welche ſich die Hände reichen.

Nur wenige Schritte davon entfernt ſteht das „Statehouse“, in welchem die Legislatur des Staates ihre Sitzungen hält. Vor demſelben erheben ſich ebenfalls zwei bronzene Standbilder, links vom Eingange dasjenige des Horace Mann, eines um das Schulweſen hochverdienten Mannes, rechts das des berühmten Staatsmannes und Redners Daniel Webſter. Bei beiden iſt die „Idealiſirung“ auf ganz abſonderliche Weiſe zu Wege gebracht. Horace Mann nämlich muß es ſich gefallen laſſen, daß ihm der Künſtler über ſeine Alltagskleidung nicht etwa einen Mantel, ſondern eine antike Gewandung geworfen hat, und Webſter, welcher im Fracke prunkt, ſtützt ſich trotzdem mit der Linken auf ein Bündel römiſcher Fasces!

Endlich wäre noch die Statue Benjamin Franklin's zu nennen, welche vor dem Rathhauſe aufgerichtet iſt. Sie iſt von dem amerikaniſchen Bildhauer R. S. Greenough im Jahre 1857 modellirt und in der Ames Gießerei in Bronze gegoſſen. Auf einem Unterbau von grauem Granit erhebt ſich ein Würfel von grüngeädertem, ſchwarzem Marmor, in deſſen vier Seiten Reliefs eingelaſſen ſind. Auf dem Würfel ſteht Franklin, im Gewande ſeiner Zeit, auf ſeinen Stock geſtützt und den Hut im linken Arm haltend, den Kopf tief geſenkt, etwa in der Stellung eines Menſchen, welcher an einem Grabe ſteht, in dem Augenblick, als der Pfarrer gerade geſagt hat: „Nun laſſen Sie uns ein ſtilles Vaterunſer beten.“ Das Relief an der Südſeite ſtellt Franklin als jungen Mann in der Druckerwerkſtatt dar; an der Oſtſeite die Unabhängigkeitserklärung; an der Nordſeite Franklin's Experimente mit dem Drachen (darunter die Unterſchrift: „Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis“) und an der Weſtſeite endlich den Friedensſchluß zwiſchen den rebelliſchen Kolonien und England. Das Beſtreben, die Perſpektive wirken zu laſſen, iſt in dieſen Reliefs ſo weit

Digitized by Google

getrieben, daß man ſogar durch die Fenſter in die Landſchaft hinaus blickt.

Wenden wir uns nun, nachdem wir ſo die Muſterung der hier in engumſchriebenem Kreiſe öffentlich aufgeſtellten Bildwerke vollendet haben, zu dem zwiſchen dem Rathhauſe und dem „Statehouse“ ohngefähr mitten inne liegenden Athenäum und treten in deſſen Veſtibule, ſo werden wir uns ſchwer des Gedankens entſchlagen können, daß hier die arrangirende Hand eines Verächters der modernen Kunſt mit wohlberechneter Satire gewaltet habe. Denn wenn man die zwei modernen Bildwerke, welche man dort zwei antiken gegenüber geſtellt hat, wiſſentlich und willentlich dem unausbleiblichen Hohn der Kunſtfreunde hätte überantworten wollen, ſo hätte man das wahrlich nicht beſſer bewerkſtelligen können, als durch die in dieſem Veſtibule beliebte Anordnung.

Tritt man in die Halle ein, ſo erblickt man zunächſt links vom Eingang einen Gypsabguß der ſitzenden Statue des Menander. Wie natürlich frei iſt deſſen Haltung! Wie ungezwungen die Grazie des linken Armes, deſſen Hand die Rolle hält! Mit welcher, man möchte faſt ſagen ungeſchlachten Natürlichkeit, präſentirt ſich die untere Parthie! Das innigſte, ſinnlichſte Behagen der Ruhe theilt ſich dem Beſchauer unwillkürlich mit, und wenn er das Antlitz des Dichters betrachtet, ſo iſt es, als ſollten ſich die geſchloſſenen Lippen öffnen, um den Witz, welcher ſich ſchon auf der hinaufgezogenen Stirnfalte ankündigt, in die Welt hineinblitzen zu laſſen! — In der entgegengeſetzten Ecke, an derſelben Wand, ſitzt nun auch das Abbild eines ruhenden Menſchen, allerdings ſchon deshalb ſchlecht geeignet, mit dem Menander einen Vergleich auszuhalten, weil nicht wie dort ein Mann in der Vollkraft ſeiner beſten Jahre dargeſtellt iſt, ſondern ein Greis, der ſchon mit einem Fuße im Grabe ſteht. Es iſt das Bild eines Dr. Bowditch. Aber abgeſehen von dem Sujet ſelbſt — deſſen Kopf mit der hohen Stirn den Mann von Geiſt und Verſtand verräth —, wie ſchlecht kann ſich das Kunſtwerk als ſolches mit jenem meſſen! Wie ſcharf und eckig ſind alle Linien, wie ängſtlich und ſteif die Haltung! Die Linke liegt auf einem großen Buch, welches ſich auf das Knie ſtützt und welches, wenn man die Statue von vorn betrachtet, einen guten Theil des Körpers verdeckt. Die Rechte ruht auf dem rechten Oberbein, und beide Hände, ſowie der ganze Körper, der ganz von vorn genommen iſt, ohne die geringſte Beugung nach rechts oder links, haben eine ſo ängſtlich gekünſtelte Haltung, daß man zu ſehen vermeint, wie der Künſtler ſein Vorbild ſich zurecht geſetzt hat und wie nun der gutmüthige Mann ſich abmühe, in der unbequemen Stellung ja recht ſtill zu ſitzen, um ſeinem Peiniger die Arbeit nicht zu erſchweren. Wie uns der Menander mit Behagen erfüllt, ſo erfüllt uns ſein Gegenmann mit Unbehagen.

Und dreht man ſich nun um, ſo wiederholt ſich das Schauſpiel. An der entgegengeſetzten Seite ſteht zunächſt am Eingang ein Gypsabguß des Sophokles im Lateran, ihm gegenüber ein Gypsabguß einer Waſhington-Statue. Freilich wieder zwei in Anbetracht des Zeitkoſtüms zum Vergleiche ſchlecht gewählte Seitenſtücke! Dort die ſchöne antike Gewandung mit ihrem großartig einfachen Faltenwurf, hier die Uniform des vorigen Jahrhunderts, mit Frack, engen Hoſen, Reitſtiefeln und Zopf! Aber der Künſtler der Waſhingtonſtatue hat denn doch weidlich und nach beſten Kräften dazu beigetragen, das Urtheil gegen ſich zu wenden. Der Sophokles ſteht feſt da, mit vorgeſtelltem linken Fuße, den linken vom Gewande verhüllten Arm in die Seite geſtemmt, den rechten in der Gewandfalte ruhend, das Auge gerade vor ſich hin blickend. Eine Wendung — und vor uns ſteht Waſhington, die Linke weit vom Körper abgeſtreckt und auf dem Stocke ruhend, welcher mit ſeinem unteren Ende den Fuß berührt, ſo daß ſich aus den beiden Linien ein unſchöner Winkel bildet. Mit dem rechten Ellenbogen aber ruht er auf einem Haufen von Attributen, einem koloſſalen Fascesbündel und einer Pflugſchar, über welche ein Mantel geworfen und an denen zum Ueberfluß noch ein Säbel aufgehängt iſt. Und das Geſicht iſt hoch empor gerichtet, ſo daß der untenſtehende Beſchauer ſich hauptſächlich an der Anſicht des Kinnes und der Nüſtern weiden muß. Wahrlich, wenn man eine ſolche Zuſammenſtellung ſieht, da bekommt man ſo recht einen Begriff von der Herrlichkeit der antiken Skulptur und da lernt man auch erſt recht den Ausſpruch würdigen, welchen Schopenhauer irgendwo gethan haben ſoll, den nämlich, daß ſich für ein modernes Denkmal nur die Form der Büſte eigene.

Da ich einmal von Skulpturen ſpreche, ſo ſei hier noch eines koloſſalen Werkes erwähnt, welches kürzlich in New-York aufgeſtellt worden iſt. Das Werk beſteht aus drei Theilen, zwei Reliefs, welche einen Flächeninhalt von 3125 Quadr.-Fuß haben, und einer zwölf Fuß hohen Statue, alles in Bronce gegoſſen nach den Modellen eines deutſchen, in New-York anſäſſigen Künſtlers, Namens Blaßmann. Das Geſammtgewicht wird auf 1000 Cent., die Koſten auf eine halbe Million Dollars angegeben. Es iſt an dem Depot der Hudſonriver-Eiſenbahn angebracht und verherrlicht Herrn Cornelius Vanderbilt, einen der älteſten Stockjobbers und Börſenſpieler des Landes — einen unſerer ſogenannten „Eiſenbahnkönige.“ Das Beſte dabei iſt jedoch, daß ſich Herr Vanderbilt das Denkmal ſelbſt hat ſetzen laſſen. Ueber den Werth deſſelben als Kunſtwerk ſprechen ſich die New-Yorker Zeitungen nicht ſehr günſtig aus. (Schluß folgt.)

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

* **Auf Veranlaſſung des öſterreichiſchen Oberſtkämmerers** Grafen Crenneville wird gegenwärtig an einer Prachtausgabe der merkwürdigſten Gegenſtände der Wiener Schatzkammer gearbeitet. Wer da weiß, wie wenig die außerordentlichen Koſtbarkeiten des öſterreichiſchen Kronſchatzes be-

Digitized by Google

kannt und wissenschaftlich gewürdigt sind, wird dieses neue Unternehmen des kunstsinnigen Vorstandes der kaiserlichen Museen mit Freude begrüßen. Die Gegenstände werden unter Leitung des Hrn. Quirin Leitner in einem eigens hiezu bestimmten Atelier der Hofburg auf Kupfer radirt. — Gleichzeitig werden an derselben Stelle auch Monographien über die kaiserlichen Lustschlösser Schönbrunn und Laxenburg vorbereitet.

Berliner Kunstauktion. Am 16. März findet unter der Leitung von Rud. Lepke im Koch'schen Saale eine Versteigerung größtentheils moderner Oelgemälde statt. Der Katalog zählt 98 Nummern.

Der Herausgeber der „Gazette des Beaux-Arts" hat ein zweites Album von Radirungen und Stichen zusammengestellt und in den Handel gebracht, welches, wie das erste vor einigen Jahren erschienene Album des vortrefflichen französischen Kunstblattes, aus 50 in den letzten Jahrgängen desselben publicirten Blättern besteht. Die meisterhaften Arbeiten von Flameng, Gaillard, dessen rasch berühmt gewordenen Stich „l'homme à l'oeillet" nach dem v. Eyck'schen Bilde der Galerie Suermondt wir besonders hervorheben, von Jacquemart, Amand-Durand u. A. präsentiren sich in dem splendiden Folio-Format und bei der besonderen Sorgfalt, welche auf den Druck verwendet worden, in so verlockender Weise, daß mancher Besitzer der „Gazette" die Kosten der Anschaffung nicht scheuen wird, zumal zu dem für die Abonnenten stark ermäßigten Preise von 60 (statt 100) Franken.

Von Julius Meyer's Künstlerlexicon ist soeben die zweite Lieferung ausgegeben. Dieselbe führt das Werk von J. Adam bis Aguillon weiter. Von wichtigeren Artikeln sind hervorzuheben van Aeken (Hier. Bosch) von T. v. Westbreene, J. Meyer und W. Schmidt und Baccio d'Agnolo von J. Meyer.

— e. **Von dem Bildhauer A. Hensel** in Berlin, einem Schüler des Prof. Fischer, sind Reliefs, Porträts der beliebtesten Komponisten, Dichter und anderer Celebritäten modellirt und in Elfenbeinmasse herausgegeben. Bei einer Größe von 9 Zoll Durchmesser mit Rahmen eignen sich dieselben vorzüglich zur Zimerzierde, zumal da sie sich durch lauwarmes, mit etwas Spiritus versetztes Wasser, leicht reinigen lassen. Erschienen sind bis jetzt die Profilbilder der Musiker Schubert, Schumann, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, Bach, Meyerbeer, Gluck, Haydn, Liszt, Wagner; ferner Schiller, Goethe, Lessing, Shakespeare, Stüler, Schinkel, Humboldt, J. v. Liebig, A. W. Hoffmann, König Wilhelm und Kronprinz von Preußen. Zu beziehen sind dieselben durch die Kunsthandlung von Paul Bette in Berlin.

* **Wiener Kunstauktion.** Am 7., 8. und 9. d. M. kommt im Künstlerhause durch die HH. Miethke und Wawra eine Auswahl vorzüglicher Gemälde moderner Meister aus Wiener Privatsammlungen zur Versteigerung. — Ende d. M. folgt eine von Hrn. Plach übernommene Versteigerung moderner und alter Bilder und werthvoller alter Möbel aus dem Besitze der HH. Leistler in Wien und Heidl in Prag.

Personal-Nachrichten.

Karl Gropius, der berühmte Decorations- und Dioramenmaler in Berlin, ist am 20. Februar im 76. Lebensjahre gestorben.

Prof. G. Semper ist vor wenigen Tagen in Dresden eingetroffen und mit dem k. sächs. Staatsminister von Friesen wegen Wiederaufbaus des Dresdener Hoftheaters in Verhandlung getreten. Somit ist wohl die beste Aussicht vorhanden, daß der Neubau im Geiste und Sinne Semper's und hoffentlich auch unter des Meisters eigener Leitung zur Ausführung gelangt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

A. **Der Verein deutscher Zeichenlehrer** wird vom 10. bis 24. April d. J. in Berlin eine Ausstellung sämmtlicher in das Fach einschlagender Gegenstände (Unterrichtsapparat, Schülerarbeiten, technische Hilfsmittel) veranstalten.

Der Rheinische Kunstverein hat aus Zweckmäßigkeitsgründen die Verbindung mit dem Württembergischen Kunstverein gelöst, dagegen in seinen Cyklus den neugebildeten Kunstverein zu Heidelberg aufgenommen. Die Ankäufe der verbundenen sechs Vereine beliefen sich im Jahre 1869 auf die Summe von 28,000 Gulden, d. h. 5230 Gulden mehr als im vergangenen Jahre.

+ **Berlin. Ein neuer Oelfarbendruck-Verein. „Germania"**, der unter dem Protektorate S. K. H. des Prinzen Friedrich Karl von Preußen steht, hat kürzlich seine Statuten veröffentlicht. Derselbe bietet seinen Mitgliedern für einen Jahresbeitrag von 5 Thalern ein Oelfarbendruckbild, das unter mehreren ausgewählt werden kann. Außerdem nimmt jedes Mitglied an einer jährlichen Prämienverlosung von mindestens zehn Original-Oelgemälden — im Werthe bis zu 40 und 50 Friedrichsd'or — Theil. Die Namen der Männer, welche den Vorstand bilden, sowie die anerkannte Solidität und Erfahrung des technischen Dirigenten C. Siber bürgen für die zu erwartenden Leistungen. Das erste reproducirte Bild ist „Urrothstock" von Otto Preß in Berlin, 22:30" groß. Auch später sollen die Bilder des Vereins immer ungefähr diese bisher ungewöhnliche Größe erreichen.

Eine internationale Aquafortisten-Gesellschaft hat sich in Brüssel gebildet, an deren Spitze Felicien Rops, einer der tüchtigsten Radirer Belgiens, steht. Nach den bereits veröffentlichten Satzungen ist es Zweck der Gesellschaft, den Geschmack für Radirungen zu fördern und zu entwickeln. Sie denkt ihr Ziel einmal durch Herausgabe von Radirungen in monatlichen Lieferungen, sodann durch Veranstaltung von Ausstellungen zu erreichen, in deren Bereich Alles gezogen werden soll, was mit der Kunst des Stechers und Radirers in Beziehung steht. Die Publikationen der Gesellschaft sollen in zwei Kategorien zerfallen. Die eine unter dem Titel „Album de la Société internationale des Aqua-fortistes" bringt jährlich 40 Blatt (mindestens drei Blatt in monatlichen Lieferungen) im Abonnement für 30 Franken. Die andere Sammlung unter dem Titel: „Cahier d'études de la Société internationale des Aqua-fortistes" soll jährlich 60 Blätter liefern und jedes Mitglied das Recht haben, seine Arbeiten darin zu veröffentlichen. Der Preis eines solchen Jahrgangs ist für Mitglieder auf 30, für Nichtmitglieder auf 50 Franken gesetzt.

F. Pt. **Das bayerische Nationalmuseum** macht in seiner Umwandlung aus einem todten Raritätenkabinet zu einer lebendigen und wirksamen Kunstanstalt die erfreulichsten Fortschritte. Nicht nur daß die Klassenaufstellung bei einer großen Anzahl von Gegenständen, als Schlosserarbeiten, Töpferwaaren, Waffen, musikalischen Instrumenten, Möbeln, Schmuck, Spitzen ꝛc. bereits glücklich durchgeführt ist und eine Menge Schätze zum Vorscheine gebracht hat, von denen man früher kaum eine Ahnung hatte, so wird jetzt auch an der Verbreitung derselben durch Photographie und Gypsgießerei auf's erfolgreichste gearbeitet. Die erstere hat durch Hanfstängl bereits gegen hundert ganz ausgezeichnete Bilder aus allen Gattungen von Arbeiten geliefert. Schnitzereien aus Holz und Elfenbein, Gefäße, Metallarbeiten aller Art, Meubles, Kästchen, Ornamente, Töpfereien, Spitzen, Vasen sind bereits in der reichsten Auswahl vorhanden und werden zu dem beispiellos niedrigen Preise von 24 Kreuzer pro Blatt gr. fol. unaufgezogen und 30 Kreuzer aufgezogen demnächst abgegeben. Für Künstler und Handwerker hat diese Publication ein ganz außerordentliches Interesse, sie ist eine unerschöpfliche Fundgrube von Ideen. Dabei ist die Photographie als solche so vortrefflich, daß z. B. bei einem aus Perlmutter eingelegten Schachspiel die erstere ganz deutlich erkennbar ist, ebenso sind Schmuck und Metallarbeiten aller Art meist so plastisch, daß man sie greifen zu können wähnt und das kleinste Detail der Technik, bei Webestoffen und Stickereien sogar die Art des Gewebes und der Faden deutlich erkennbar sind. — Ebenso ausgezeichnet müssen die bereits fertigen ca. 50 Abgüsse plastischer Arbeiten, die der Gypsformator Kreittmayr besorgt, genannt werden. Sie geben auch das kleinste und feinste Detail wieder, und sind z. B. bei Holz- und Lederarbeiten, die im Original durch die dunkle oder fleckige Farbe oft fast unkenntlich sind, für das Studium diesem meist sehr vorzuziehen — Wir glauben besonders allen Gewerbe- und Zeichenschulen einen Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen diesen Schatz von ebenso herrlichen wie billigen Nachbildungen, die z. B. die meisten Publikationen des Kensington-Museums an Güte und an Billigkeit noch übertreffen, auf's dringendste empfehlen. Die Kataloge werden demnächst erscheinen.

* **Die Gesellschaft von Kunstfreunden in Lemberg** veranstaltet daselbst in diesem Frühjahre eine Kunstausstellung, welche vom 10. April angefangen zwei Monate dauern wird. Die Direktion der Gesellschaft bestreitet die Transportkosten der Hin- und Rücksendung, jedoch nur bei Sendungen von gewöhnlichen Dimensionen, welche per Eisenbahn als Frachtgut

Digitized by Google

anlangen. Die Sendungen werden bis längstens Ende April angenommen. Wer Kisten von ungewöhnlichen Dimensionen oder bedeutendem Gewicht einzuschicken hätte, wird ersucht, sich zuvor mit der Direktion darüber zu verständigen.

Das städtische Museum in Köln ist durch ein Seestück von Andreas Achenbach bereichert, welches der Künstler in Folge Auftrags der Stadt Köln gemalt hat.

Barmer Kunst-Verein. Wie aus dem in der Generalversammlung des Barmer Kunstvereins am 15. Januar erstatteten Jahresberichte sich ergiebt, sind die Bemühungen desselben auch in dem verflossenen Jahre über alles Erwarten erfolgreich gewesen, so daß die erlangten Resultate wiederum die des vorhergehenden Jahres nach allen Seiten hin bedeutend übertreffen. Sowohl die Vermehrung der Actien als auch der lebhafte Besuch der vorigjährigen Gemälde-Ausstellung und besonders die zahlreichen Ankäufe auf derselben ließen eine Vergrößerung der Theilnahme und eine immer weitere Verbreitung des Kunstinteresses in allen Kreisen der Bürgerschaft deutlich erkennen. So stieg die Zahl der nur von Mitgliedern zum Besuche der Ausstellung gelösten Eintrittskarten von 3016 (im Jahre 1868) auf 5925, die für Privat-Ankäufe verausgabte Summe von 5575 auf 13,093 Thlr. Besonders erwähnenswerth ist hierbei noch der Umstand, daß es den Käufern weniger darauf ankam, große und verhältnißmäßig billige Bilder zu decorativen Zwecken, als vielmehr gediegene Kunstwerke, wenn auch von bescheideneren Dimensionen und höheren Preisen, zu dauerndem Kunstgenusse sich zu erwerben, so daß bei guten Bildern auch Preise von 900 bis 1000 Thlrn., selbst noch höhere keine abschreckende Wirkung ausübten. Im Ganzen wurden von den 407 ausgestellten Bildern 59 von Privaten (darunter ein größeres Historienbild), 30 von dem Vereine zur Verloosung und das vortreffliche historische Gemälde: „Die Frauen von Schorndorf" von Prof. K. Häberlin für die Sammlung des Vereins angekauft, und es stieg hierdurch die durch den Verein der bildenden Kunst zugewandte Summe von 8372 (im Jahre 1868) auf die respektable Höhe von 16,773 Thlrn. Es ist dieses schöne Resultat um so höher anzuschlagen, als es fast allein dem Kunstsinne der Barmer Bürgerschaft zu verdanken ist, da die Bewohner der Nachbarstädte leider noch immer nur in sehr kleiner Zahl die Bestrebungen des Vereins unterstützen, und es liefert dasselbe eine schlagende Widerlegung der oft ausgesprochenen Behauptung, daß die auf materiellen Erwerb gerichtete industrielle Thätigkeit den Sinn für edlere, höhere Genüsse unterdrücke. Hier hat vielmehr der enorme Aufschwung der Industrie nur dazu beigetragen, der Kunst einen goldenen Boden zu bereiten. — Es ist hiernach wohl zu hoffen, es werde auch die diesjährige Gemälde-Ausstellung, welche vom 17. April bis zum 15. Mai dauern soll, recht zahlreich und gut beschickt werden. Mögen auch diese Zeilen dazu beitragen!

Vermischte Kunstnachrichten.

A. **Berlin. Die technische Bau-Deputation** hat dem Vernehmen nach in einer außerordentlichen Sitzung vom 9. d. M. das Programm für eine neue Dombau-Konkurrenz aufgestellt.

Für die Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Kiel mit Malereien sind vom preußischen Kultusministerium 2000 Thaler bewilligt. Nach dem Vorschlage des dortigen Magistrats kommen zwei Entwürfe des Malers v. Werner in Karlsruhe zur Ausführung, nämlich: Luther auf dem Reichstage in Worms und die Musterung der Freiwilligen, welche Friedrich Wilhelm III. in Breslau 1813 abgenommen.

—n **Zum Dresdener Theaterbau** empfangen wir in Folge des in unserer letzten Nummer enthaltenen Aufsatzes nachstehende Zuschrift:

Dresden, den 21. Februar 1870.

An die Redaktion der „Kunstchronik".

In einer Anmerkung zu der in Nr. 9 der „Kunstchronik" enthaltenen Korrespondenz über den Dresdener Theaterbau wirft die Redaktion der „Kunstchronik" die Frage auf, weshalb die im Schlußsatz der Korrespondenz erwähnten Mißverständnisse und das Mißtrauen des Publikums nicht längst durch offizielle Erklärungen der Regierung beseitigt worden seien? und fährt fort: „Man mußte doch in jenen Kreisen am besten wissen, daß von gewisser Seite auf möglichste Beseitigung Semper's unter Protektion verschiedener Mittelmäßigkeiten hingearbeitet wurde."

Ich habe in meiner amtlichen Eigenschaft als Referent der Theaterbau-Angelegenheit in allen ihren Phasen nahe gestanden. Mir sind jedoch Bestrebungen der von der Redaktion gedachten Art nicht bekannt geworden, und namentlich ist von sämmtlichen Mitgliedern der Theaterkommission jederzeit die Beauftragung Semper's an erster Stelle in Aussicht genommen worden. Da jedoch der Kommission nicht bekannt war, ob Professor Semper bei der Umfänglichkeit der von ihm für Wien übernommenen Arbeiten in der Lage sein würde, sich der ihm zugedachten Aufgabe zu unterziehen, so hatte dieselbe bei ihren Vorschlägen auch den Fall in das Auge zu fassen, daß Semper den Auftrag ablehnte. Wenn Professor Semper durch die ihm von Dresden aus zugegangenen unrichtigen Mittheilungen über das Sachverhältniß zur Abfassung des seinerzeit in der Gartenlaube veröffentlichten Schreibens veranlaßt worden war, so ist derselbe bereits unmittelbar darauf über den seiner Auffassung zu Grunde liegenden Irrthum aufgeklärt worden. Dieß zur Steuer der Wahrheit.

Im Uebrigen enthält die eingangs erwähnte Korrespondenz selbst einen Irrthum, insofern, als nach derselben die Theaterkommission sich gegen die runde Grundform des Baues ausgesprochen haben soll, während nach der Ansicht der Kommission bezüglich der äußeren Gestalt des neuzuerbauenden Theaters dem Architekten vollständig freie Hand gelassen und bei der Projektirung derselben nur gewisse Minimalentfernungen von den benachbarten Gebäuden innegehalten werden sollten.

Ich überlasse es der geehrten Redaktion von diesen Berichtigungen in geeigneter Form Gebrauch zu machen."

Geh. Finanzrath von Nostitz-Wallwitz.

Nachdem die k. sächsische Regierung endlich durch die oben gemeldete Berufung Semper's mit ihrer Absicht den Meister des Hoftheaters beim Neubau zu Rathe zu ziehen, Ernst gemacht hat, wollen wir auf obige Berichtigung hin vorläufig nur das Eine bemerken, daß die bedenklichen Gerüchte über die von gewisser Seite betriebene Uebergehung Semper's lediglich deßhalb Bestand und Glauben gewannen, weil eben von Seiten der Regierung kein Schritt geschah, der diese Gerüchte dementirt hätte. Eine Anfrage bei Semper, ob er im Stande sei, beim Neubau mitzuwirken, resp. unter welchen Bedingungen er denselben übernehmen wolle, wäre jedenfalls räthlicher gewesen, als auf unbestimmte und ungegründete Voraussetzungen hin anzunehmen, daß die in Wien übernommenen Aufträge den Meister verhindern würden, den Neubau zu projektiren und zu leiten. Wir freuen uns indeß aufrichtig, daß nun der lange verzögerte Schritt endlich gethan ist, und hoffen unsern Lehrer bald einen günstigen Erfolg desselben mittheilen zu können.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Eastlake, Charles Lock. Contributions to the literature of the fine arts. Second series. With a memoir compiled by Lady Eastlake. 8. London.

Grot-Johann, Ph. Altdeutsche Sprüche aus der Wartburg, kompenirt und gezeichnet von G. J., in Holzschnitt ausgeführt von Oskar Gebrke. Mit einer Einleitung von Anton Springer und begleitenden Gedichten. gr. 4. Elberfeld, E. Lucas.

Hoverden, Graf A. J. Actenmässige Beiträge zur Geschichte des Schlesischen Kunstvereins von 1818 bis 1867. (45 S.) gr. 8. Breslau o. J.

Jacquemart, A. Les merveilles de la céramique. 3e partie: Occident (temps modernes), contenant 48 vignettes sur bois et 833 monogrammes par J. Jacquemart. kl. 8. (VII u. 372 S.) Paris, Hachette & Co.

Lingg, H. Wanderungen durch die internationale Kunstausstellung in München. Zweite verm. Aufl. gr. 8. München, Lentner.

Luchs, Herm. Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Namens des Vereins für das Museum Schlesischer Alterthümer in Breslau herausgegeben. Heft I—XII. (Mit 16 lithogr., zum Theil colorirten Tafeln). 4. Breslau, Ed. Trewendt.

Wiertz, J. A. Oeuvres littéraires. (Mit Lithogr. und Holzschn.) Lex.-8. (552 S.) Brüssel, C. Muquardt.

Wolf, Emil. Kurze Anleitung zu einem zweckmässigen Besuche der päpstlichen Museen antiker Bildwerke, des Vaticans und Capitols. kl. 8. (XII. u. 92 S.) Berlin, Geh. Oberhofbuchdruckerei.

Wustmann, Gust. Apelles' Leben und Werke. 112 S. gr. 8. Leipzig, W. Engelmann.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 2.

Gustav Doré's Bibel. Von A. Woltmann. — Der Taufstein in der

Digitized by Google

Kirche zu Faurndau bei Göppingen) Mit Abb.). — Literatur: Gieseler's Prakt. Erfahrungen und Rathschläge, die Erbauung neuer Kirchen ꝛc. betreffend. Von H. Otte.

Gewerbehalle. 1870. 2. Heft.

Vergl. Uebersicht der heutigen kunstindustriellen Leistungen in den modernen Kulturländern. Von J. Falke (Forts.). — Gesims von der Kathedrale von Laon; roman. Reliefen von der Thüre des Baptisteriums zu Parma; Bodenplatten aus gebranntem Thon, aus der Kirche zu Bloxham; Renaissancefüllung vom Stuhlwerk der Kirche S. Pietro zu Perugia, Buchdeckel aus Leder in franz. Renaissance (1551). — Modernes: Aufsatz, entworfen von Chr. Lehr; Füllung, entw. von Schönfeld; Decke des Albums zur Erinnerung an das fünfzigjährige Priesterjubiläum Pius IX., Kirchenampel, entw. von A. Schentdaler; Kanzel, entw. von Wintergerst; runder Tisch, entw. von J. D. Grace; Lehnstuhl und Sopha, entw. von J. Turm; Blumenkasten, entw. von Alfr. Normand; Lampenfuß aus Serpentin, entw. von F. Reniste; Gußeiserner Balkon, entw. von P. Chapal; Teppich, entw. von Th. Wendler; Vase in Majolika von Minton u. Co.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 53.

Die Ausstattung der Wohnung. — B. Cecchetti über die venetianische Glasfabrikation. — Die Erwerbungen des k. k. Münz- und Antikenkabinets 1869. — Neuigkeiten der französ. Kunstindustrie.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 70 u. 71.

Goupil's Reliefdruck-Etablissement in Asnières bei Paris. — Ueber perspectivische Fehler in der Porträtphotographie. Von Dr. H. Vogel. Mittb. aus England: Fortschritte des Pigmentdruckes — Pigmentphotographie nach Marion. Von O. Winkler. — Photogr. Ausstellung für 1870 in Paris.

Chronique des arts. Nr. 52.

Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-arts. — Le musée de Toulouse.

Journal des Beaux-arts. Nr. 24. 1870 Nr. 1—4.

Exposition des Academies et Ecoles de dessin. — Jean Bologne. — Société internationale des Aquafortistes. — La vierge de Louvain. — Académies et écoles de dessin. — Les expositions libres.

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Januar u. Februar.

La galerie de San Donato (1. und 2. Art.,) par M. E. Galichon. (Mit Radirungen: von Hedouin nach Greuze, von Morse nach demselben [2 Blatt], von L. Flameng nach Bonington, von Bracquemond nach Granet, von Rajon nach Gallait [Schwur des Bargael], und Heljchn.). — Prud'hon, sa vie, ses oeuvres par M. Charles Clément et sa correspondance, (3. u. 4. Art.). (Mit Abb.). — Bernardino Luini (2. Art.), par M. G. Lafenestre (Mit Abb.). — Les écoles gratuites et le musée céramique de Limoges, par M. Ph. Burty. — Trois dessins d'architecture inédits de Raphael, par M. H. de Geymüller (Mit Abb.). — Le tombeau du Cardinal de Bourbon à St. Denis, par M. A. de Champeaux (Mit Abb.). — Notes et pensées de J. A. D. Ingres, par M. H. Delaborde. — L'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud. I. Autriche (1. Art.), par M. Eug. Müntz (Mit Abb.). — Les paysagistes flamands des XVI et XVII siècles ((1. Art)., par M. Alfr. Michiels.

Inserate.

Versteigerung
der
Gallerie Brentano-Birckenstock.

Montag den 4., Dienstag den 5., und Mittwoch den 6. April 1870, Vormittags 10—12 und Nachmittags 3—5 Uhr, wird in dem Hause Neue Mainzerstraße zu **Frankfurt a. M.** die von Frau

Antonie Brentano geb. von Birckenstock

hinterlassene

Gemälde- und Antiquitäten-Sammlung,

bestehend aus 185 Gemälden älterer holländischer, flamändischer, deutscher und italienischer Meister (A. Brauwer, D. Teniers, Jan Weenix, Philips und Peter Wouwermans, Lucas van Leyden, Stuerbout, Rogier van der Weyden, Hans Holbein d. Jüngeren, Lucas Cranach, Sassoferrato, Anton Canale, Caliari, Bernardino Campi u. A., Sculpturen in Holz, Kehlheimer Stein, Elfenbein und Marmor, vorzugsweise aus dem 16. Jahrhundert; italienischer Majoliken u. dgl. m.) unter der Leitung des Herrn **G. L. Kohlbacher,** Inspektor des Frankfurter Kunstvereins, öffentlich versteigert werden.

Besondere Ausstellung:
Donnerstag den 31. März und Freitag den 1. April.

Oeffentliche Ausstellung:
Samstag den 2. und Sonntag den 3. April, von Morgens 10 bis Abends 5 Uhr.

Der Katalog ist zu beziehen durch Herrn F. A. C. Prestel, Roßmarkt 5, und Herrn Inspektor Kohlbacher, Jungbofstr. 8. in Frankfurt a. M. [65]

Vierte
grosse Berliner Versteigerung,
geleitet durch die Hofkunsthandlung von L. Sachse & Co. in Berlin.
63 Original-Oelgemälde und gemalte Studien

sämmtlich aus dem Nachlass und Privatbesitz des Professors

Johann Wilhelm Schirmer,

verstorben am 11. September 1863 als Direktor der Grossherzogl. Kunstschule in Karlsruhe.

Oeffentliche Auktion
am Freitag den 11. März
von 10 bis 1 Uhr und nöthigenfalls folgenden Tags.
Vorher drei Tage lang öffentliche Besichtigung
vom 8. März ab
in der **„Permanenten Gemälde-Ausstellung"** von **Sachse** zu Berlin vor dem Königl. Auctions-Commissarius **Th. Müller.** [66]

---

[67] Bei **Charles Claesen** in Lüttich erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Hymans, Die decorat. u. allegorischen Compositionen der grossen Meister aller Schulen. Photolithogr. Abzüge von den Originalkupferstichen. Lief. 1—3 à 20 Ngr. Am 1. u 15. jeden Monats erscheint eine Lieferung mit deutschem und französischem Text.

Schay, Die architektonisch-decorative Kunst der Zeit Ludwig XVI. für Industrie und Luxuszwecke. Sammlung von 300 noch unveröffentlichten photolithographischen Blättern mit erklärendem deutschem Register.

I. Bd. Architektonisch-decorative Kunst, 175 Blatt, 29 Thlr. 5 Ngr.
II. Bd. Industrie und Luxus, 125 Blatt, 20 Thlr. 25 Ngr.

BERLINER KUNST-AUKTION.

Am 16. Februar versteigere ich laut gratis ausgegebenem Catalog, welchen ich auf franco Bestellung franco versende, eine Sammlung meist moderner Original-Oelgemälde, wobei Namen wie **Leys, Triebel, Carl Schulz, Spohler, Pleysier, Kaufmann, Fauvelet, Michael, O. v. Wille, Hosemann, Hopfgarten, Plockhorst, Hildebrandt, Kakreuth** etc. vertreten sind.

Rudolph Lepke,
Auctionator für Kunstsachen,
[68] Berlin, Kronenstr. 19a.

Heft 6 der Zeitschrift nebst Nr. 11 der Kunstchronik wird des sächsischen Bußtags wegen schon Donnerstag den 18. März ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. März.

Nr. 11.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Ein Vorschlag. — Ein neu entdecktes Bildwerk aus dem Mittelalter. — Korrespondenz (Boston. Schluß). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Personalnachrichten. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Bitte. — Erklärung. — Druckfehler. — Inserate.

Ein Vorschlag.

Bg. Am 21. Mai 1871 werden vier Jahrhunderte verflossen sein, seit Albrecht Dürer, der bedeutendste aller deutschen Künstler, zu Nürnberg geboren wurde.

Es ist eine Ehrenpflicht der Deutschen, diesen vierhundertjährigen Geburtstag des großen Meisters in würdiger Weise zu feiern, und es ziemt sich, daß dieses Fest vor Allem in Nürnberg, der Vaterstadt Dürers, in welcher er die meiste Zeit seines Lebens gearbeitet, und deren höchster Ruhm und Stolz er geworden, durch die gesammte Deutsche Künstlerschaft gefeiert werde.

Außer anderen Veranstaltungen dürfte aber, wie das in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 48) und danach in der Leipziger Illustrirten Zeitung (Nr. 1392) schon angeregt worden ist, vor Allem eine Dürer-Ausstellung passend sein, d. h. eine Ausstellung, welche das gesammte Wirken des großen Meisters nach allen Richtungen hin, seinen Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger klar darlegt. Diese Ausstellung müßte demnach eine möglichst vollständige Sammlung aller seiner Werke, Gemälde, Miniaturen, Zeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte, gedruckter Bücher, Handschriften, etwaiger Schnitzereien und Goldarbeiten, sodann die bedeutendsten Arbeiten seiner unmittelbaren Vorgänger und Lehrer, so wie seiner Schüler und Zeitgenossen, ferner Reliquien und Erinnerungen an ihn vorführen.

Von den Werken Dürer's ist in Nürnberg selbst nur noch ein verschwindend kleiner Theil vorhanden. Alle übrigen sind über die ganze gebildete Welt verbreitet. Eine Vereinigung derselben würde überaus schwierig, ja geradezu unausführbar sein, wenn man in die Ausstellung nur Originale aufnehmen wollte. Dieselben würden trotz der eifrigsten Bemühungen aller Kunstfreunde nicht sämmtlich aufzufinden und die bekannten nicht sämmtlich herbeizuschaffen sein. Doch sind die Handzeichnungen in fast vollkommen genügender Weise durch Photographien, welche besonders A. Braun in Dornach in großer Anzahl und trefflichster Weise hergestellt hat, zu ersetzen. Gemälde müßten durch gute Kopien, Photographien und Kupferstiche, Skulpturen durch Gypsabgüsse und Photographien ersetzt werden. Die Kupferstiche, Holzschnitte und Bücher aber könnten ohne große Schwierigkeiten in ausgewählten Originalabdrücken zur Schau gestellt werden.

Als Lokal für diese Ausstellung empfiehlt sich, da Dürer's Wohnhaus hierfür nicht ausreichend ist, der durch Dürer's Hand selbst geweihte Rathhaussaal.

Eine Ausstellung dieser Art, welche noch nie dagewesen ist, würde für die Kunstforschung und alle Freunde Dürer's von unberechenbarem Vortheil sein, denn abgesehen davon, daß bei solchen Gelegenheiten manches nicht allgemein Bekannte an's Licht kommt, würde schon die unmittelbare Zusammenstellung des Bekannten, besonders aber der überaus zahlreich vorhandenen Handzeichnungen zu interessanten und wichtigen Aufschlüssen führen.

Zur Ausführung dieses Planes gehören viele Kräfte. Möchten daher an allen größeren Kunst-Stätten zu diesem Zweck besondere Komités sich bilden und mit dem in der Bildung begriffenen Haupt-Komité in Nürnberg sich in Verbindung setzen.

Ein neu entdecktes Bildwerk aus dem Mittelalter.

Eine der kleinsten und unscheinbarsten, aber nichtsdestoweniger interessantesten unter den Kirchen der „ehrreichen" und kirchenreichen Stadt Soest ist die evangelische

Digitized by Google

„Marienkirche zur Höhe", im Volksmunde die „Hohne-Kirche" genannt. Halb verſteckt hinter dem Prachtbau der muſtergültig reſtaurirten Kirche Mariä zur Wieſe, deren ſchlank aufſtrebende Thurm-Pyramiden im Ausbau begriffen ſind, bietet dieſe der Blüthezeit des romaniſchen Styles angehörige Hohne-Kirche mit ihren zahlloſen Sonderbarkeiten und abſichtlichen Unregelmäßigkeiten dem Forſcher eine pikante Aufgabe. Wenn Lübke, welcher in ſeinem Werke über die mittelalterliche Kunſt in Weſtfalen von dieſer Kirche, S. 161, eine ausführliche Beſchreibung giebt, dieſelbe eine „verſteinerte Baumeiſter-Caprice" nennt, ſo darf man andererſeits auch nicht verkennen, daß der originalitätsſüchtige Baumeiſter doch einen feinen Blick für den maleriſchen Effekt und für die Harmonie der Verhältniſſe, welche ungeachtet des Mangels an Symmetrie überall hervortreten, gehabt hat. Aber nicht bloß das Kirchen-Gebäude, ſondern auch die in demſelben befindlichen Werke der Skulptur und Malerei ſind geeignet, das Intereſſe der Kunſtfreunde zu erregen; namentlich ſind das von Lübke a. a. O. S. 393 u. 357 beſchriebene Tabernakel mit einem Crucifixus in einer ſpitzbogigen Blende und das vortreffliche Altargemälde, eine Kreuzigung mit figurenreicher Gruppe auf Goldgrund und den Nebendarſtellungen der Kreuztragung, Grablegung und Erlöſung aus dem Fegefeuer, von künſtleriſchem Werthe; das Altargemälde insbeſondere iſt als ein Hauptbild der weſtfäliſchen Schule anerkannt.

In dieſer Kirche iſt kürzlich, bei Gelegenheit der im Jahre 1868 begonnenen Reſtauration des Innern, noch ein werthvolles Bildwerk, halb der Skulptur, halb der Malerei angehörig, entdeckt worden, und zwar ebenfalls ein Crucifixus mit Nebendarſtellungen. In einer mit einem werthloſen Leinwandbilde bedeckten Niſche fand man nach Entfernung desſelben ein auf feine Leinwand gemaltes, auf Holz geklebtes Bild von 12′ 4″ Höhe und 11′ Breite, umgeben von einem einfachen hölzernen Rahmen von 18″ Tiefe. Auf demſelben iſt ein 3″ hoch erhabenes geſchnitztes hölzernes Kreuz von 8″ Breite befeſtigt, deſſen vordere Fläche in ihrer Bearbeitung dicken Rohrſtäben mit unregelmäßigen Furchen gleicht. Es iſt ein lateiniſches Kreuz, bei welchem aber der Theil des 9′ langen Stammes oberhalb des 6′ langen Querbalkens nur um 2′ kürzer iſt, als der untere Theil, ſo daß ſich die Form desſelben der des griechiſchen Kreuzes nähert. Es fehlt dem Kreuze allerdings der Korpus, und es ſind auch keine Spuren der Befeſtigung desſelben ſichtbar; dagegen ſind acht in Holz geſchnitzte Darſtellungen in Hautrelief aus der Paſſionsgeſchichte bis zur Himmelfahrt erhalten. In den Winkeln der Kreuzbalken ſind vier kreisrunde, geſchnitzte Bilder auf der Tafel befeſtigt, welche rechts unten den Einzug Jeſu in Jeruſalem, rechts oben Jeſum in Gethſemane, links oben den Verrath, und links unten Jeſum im Verhör vor dem Hohenprieſter darſtellen. An jedem der vier Enden der Kreuzbalken befindet ſich ferner ein ähnliches Schnitzwerk in quadratiſcher Form, 22″ groß; zu unterſt die Grablegung, rechts die Niederfahrt zur Hölle, links die Auferſtehung, zu oberſt die Himmelfahrt; — über jedem Ende des Querbalkens ſchwebt ein geſchnitzter Engel, der ein Weihrauchgefäß hält. Um das Kreuz laufen zwei konzentriſche, 2″ breite, 1½″ hervorſtehende Ringe, welche oben und an beiden Seiten durch den äußeren Rand der quadratiſchen Bilder, unten durch den Kreuzſtamm unterbrochen werden. In dem inneren Ringe ſteht (jedoch am unteren Ende — anſcheinend der beſſeren Raumausfüllung wegen — von kleinen decorativen Zeichen etwas unterbrochen) mit gelber Schrift in lateiniſchen Uncialen: Inspice quid patior ut quod te duco sequaris. Dum sic afficior ut morte mea redimaris. — Der 4″ breite Zwiſchenraum zwiſchen beiden Ringen und der innere Raum derſelben iſt mit Arabesken bedeckt. Soweit dieſer Kreis die Bildtafel nicht ausfüllt, iſt der untere Raum desſelben in Felder von der Größe eines Quadratfußes getheilt, in jedes Feld ein Kreis eingezeichnet, und in letztere phantaſtiſche Figuren auf Goldgrund gemalt; ſo ein Fuchs im Mönchsgewande, aus deſſen Kapuze geraubte Gänſe die Hälſe herausſtecken; ein Mann, deſſen Füße in Fiſchſchwänze auslaufen; ein Einhorn, — ferner ein Mann, der einen Pfeil abſchießt; eine Darſtellung des Sündenfalles, in welcher die Schlange einen Menſchenkopf mit der Krone trägt; zwei Kämpfer, von denen der eine mit Schwert und Dolch durchſtochen wird; der doppelköpfige Reichsadler, u. A.

An der Wand hinter der Tafel hat man folgende Inſchrift — auf Kalk geſchrieben — vorgefunden: Anno Domini MCCCCLXXI octava assumptionis beatae virginis Mariae haec tabula cum crucifixo et aliis reformata Joh. Eppine pastor. Joh. de Varendorp capellanus. Thomas Myle etc. provisores. Magister Theodoricus de Tremonia pictor hujus.

Es iſt alſo dieſe Bildtafel im Jahre 1471 vom Meiſter Dietrich von Dortmund reformirt, d. h. umgeſtaltet und verbeſſert, und wahrſcheinlich ſtammt von dieſer Reſtauration der heraldiſche Doppeladler her, welcher erſt 1430 in das Reichspanier aufgenommen worden iſt, und vor der Mitte des 15. Jahrhunderts ſelten vorkommt. Wenn aber die Tafel im Jahre 1471 erblichen und einer Reſtauration bedürftig war, ſo muß dieſelbe damals ſchon lange in der Kirche gehangen haben, und es läßt auch der Styl der hölzernen, leider dick mit Farbe überzogenen Schnitzereien, ſowie die Form der Buchſtaben die Annahme gerechtfertigt erſcheinen, daß das Bildwerk aus einer viel früheren Zeit ſtammt. Der Umſtand, daß die Renovation des Bildes durch eine Inſchrift verewigt worden, iſt ein Beweis dafür, daß man demſelben ſchon damals einen größeren Werth beigemeſſen hat; es ſind der Gemeinde, welche dieſes Bildwerk zu verkaufen beabſichtigt, auch bereits er-

Digitized by Google

hebliche Gebote gemacht worden. Hoffentlich wird das Werk für ein deutſches Muſeum erworben, und durch ſorgfältige Entfernung des Farben-Ueberzuges dann auch die urſprüngliche Schönheit der Schnitzereien wiederhergeſtellt. L. H.

Korreſpondenz.

Boſton, Anfang Dezember 1869. (Schluß.)

Die Gemäldeausſtellungen während der vergangenen Sommermonate waren ziemlich mager. Die hervorragendſten Bilder waren verſchiedene große Küſtendarſtellungen des pſeudo-amerikaniſchen Künſtlers M. J. H. De Haas, meiſtentheils Sonnenuntergänge über ſtürmiſch bewegtem Gewäſſer, eines davon ein Doppeleffekt von Mondlicht und den letzten Sonnenſtrahlen. Wenn man auch nicht umhin kann, den Bildern dieſes Künſtlers ein etwas übertriebenes Haſchen nach Effekt vorzuwerfen, ſo wird man doch von ihrer Großartigkeit gefeſſelt und von ihrer Technik geblendet. Eines der Sonnenuntergangsbilder des Herrn De Haas iſt kürzlich in der hieſigen Kunſtanſtalt von L. Prang & Co. auf chromolithographiſchem Wege reproducirt worden.

Eine gewiſſe Senſation machte die Ausſtellung einer Reihe von 9 Bildern des italieniſch-amerikaniſchen Malers Fagnani, „American Beauty personified as the nine Muses“ (Amerikaniſche Schönheit perſonificirt als die neun Muſen) und der Künſtler giebt vor (ſo wenigſtens beſagt der ſplendid ausgeſtattete, in drei Farben gedruckte Ausſtellungskatalog), die Idee dazu ſei zuerſt in ihm aufgeſtiegen, als er einſt die Bemerkung hörte, man finde in Amerika kein Beiſpiel des rein klaſſiſchen Geſichtsſchnitts. (Vergl. die Korreſpondenz aus New-York in Nr. 8 der Kunſt-Chronik, S. 69.) Um die Ehre der amerikaniſchen Schönheit zu retten, habe er nun unternommen, neun amerikaniſche Damen von anerkannter Schönheit zu porträtiren, und dadurch den Beweis zu liefern, daß Amerika hinter Griechenland in Betreff weiblicher Schönheit nicht zurück zu ſtehen brauche. Den Töchtern der Mnemoſyne iſt ein ſchlechter Gefallen damit gethan, ſie unter ſolcher Geſtalt wieder beleben zu wollen! Denn nicht nur ſind dieſe Bilder ſehr mittelmäßig gemalt und viele davon häßlich in der Kompoſition, ſondern ſie repräſentiren nicht einmal den wirklichen Typus amerikaniſcher Frauenſchönheit. Schöne Frauen, und zwar vollendet ſchöne Frauen, gehören hier faſt zur Regel, häßliche Geſichter zur Ausnahme — darin ſind wohl ſelbſt alle hier anſäſſigen Europäer mit ſich einig — und doch iſt unter dieſen neun Bildern (ich bitte die betreffenden Damen um Verzeihung) kaum ein einziges, welches man wahrhaft ſchön nennen könnte, während das andere Ende der Stufenleiter ziemlich nahe berührt wird. Und dennoch war die Ausſtellung ein Succeß, war das Lokal faſt immer mit Beſuchern gefüllt. Der Grund dieſes Erfolges lag nun aber wohl nicht im Charakter der Werke als Kunſtprodukte, ſondern als Objekte der Skandalgeſchichte. Die Bilder waren Porträts, man munkelte von den Namen der verſchiedenen Damen, für die Eingeweihteren cirkulirte gar eine geſchriebene Liſte dieſer Namen — es waren lauter Töchter und Frauen aus den reichſten und vornehmſten Familien des Landes — und darin eben lag das Geheimniß, auf deſſen Zauber wohl auch der Maler ſeine Spekulationen gebaut haben wird.

Sämmtliche bisher erwähnten Bilder waren in den Räumen der Kunſthandlung von A. A. Childs & Co. ausgeſtellt. Ein Gleiches gilt von dem Bilde Bierſtadt's: „In der Sierra Nevada“, welches in dieſen Blättern ſchon öfter erwähnt worden iſt, da es ſich auf der großen Berliner Ausſtellung befand und dort mit der kleinen goldenen Medaille gekrönt wurde. Es iſt in den Beſitz des Herrn Alvin Adams hier übergegangen. — Augenblicklich bietet dieſe Kunſthandlung einen ſeltenen Genuß und ſeltene Gelegenheit zum Studium in einer reichhaltigen Ausſtellung der Braun'ſchen Photographien nach Handzeichnungen alter Meiſter, und nächſte Woche ſoll dort dem Publikum ein neues Bild des Malers Moſes Wight: „Eva an der Quelle“, vorgeführt werden. Ich hatte Gelegenheit, das Gemälde flüchtig im Atelier des Künſtlers zu betrachten. Es ſtellt Eva in Lebensgröße dar, wie ſie ſich im Walde an einer Quelle hingeſtreckt hat und nun ihr eigenes Antlitz betrachtet. Das Bild iſt vortrefflich gemalt und ſchon deswegen ein Labſal, weil es unter die ewigen Landſchaften, Fruchtſtücke und ſonſtigen nichtsſagenden Sujets doch einmal eine Abwechſelung bringt. Daß die Geſtalt „Eva“ heißt, iſt natürlich Nebenſache. Die kindliche Unſchuld, welche der Aeltermutter des Menſchengeſchlechts vor dem Sündenfall, nach der bibliſchen Sage, zukommen würde, vermißt man darin. Das Weib iſt eine ſich recht wohlbewußte, aber dabei nichts weniger als lascive Schönheit. Der Künſtler möchte vielleicht auch drüben noch Manchem im Andenken ſein, da er im Jahre 1852 in Berlin war und dort ein Porträt Humboldt's malte.

Die Williams & Everett'ſche Handlung hat kürzlich eine kleine Sendung franzöſiſcher Gemälde erhalten, darunter iſt ein Gérome, „der Picador“; ein Bouguerau „das Fiſchermädchen“; ein Tiſſot, das ausgezeichnetſte Bild der Sammlung, zwei Damen in einem japaneſiſchen oder ſonſtigen Raritäten-Kabinet darſtellend, in welchem die feine Ausführung und die ſcharfe Betonung aller Details, ohne doch dem Geſammteindruck Abbruch zu thun, an das Wunderbare ſtreift, ſowie Bilder von Fichel, Perrault und anderen bekannten Modekünſtlern. — Die De Vries'ſche Kunſthandlung iſt leider ſeit einiger Zeit ſehr in's Stocken gerathen, da Herr De Vries durch Krankheit abgehalten iſt, ſeinem Geſchäft ſelbſt die nöthige Aufmerkſamkeit zu ſchenken.

Digitized by Google

In meinem letzten Berichte erwähnte ich kurz der Streitigkeiten, welche ſich in der und über die „National Academy of Design“ in New-York erhoben haben. Ich hatte ſchon öfter Gelegenheit zu bemerken, daß die Ausſtellungen dieſes Inſtituts von Jahr zu Jahr ſchlechter geworden ſind und daß man unſere beſten Künſtler nur ſehr ſelten und dann nur ungenügend dort vertreten fand. Man ſchrieb dieſe unangenehme Erſcheinung mehreren Urſachen zu. Einmal war die Akademie, welche ſich eine „nationale“ nannte, zu excluſiv, indem ſie nur ſolchen Künſtlern, die zur Zeit ihrer Wahl in New-York ſeßhaft waren, den vollen Rang von Akademikern zuerkannte, die Künſtler aller anderen Städte alſo ausſchloß; zweitens machte man der Verwaltung den Vorwurf, ſie ſtrenge nicht die nöthigen Mittel an, um den Verkauf der ausgeſtellten Bilder zu pouſſiren und mache daher die Ausſtellung für die Künſtler unprofitabel; drittens — und das iſt wohl der ſchwerſte Vorwurf — ſagte man offen und unverhohlen, die Verwaltung ſei parteiiſch und ungerecht im Aufhängen der Bilder. Und als Grundurſache dieſer genannten ſekundären Urſachen gab man an, daß die Zuſammenſetzung und der Wahlmodus der akademiſchen Behörde an allen dieſen Mängeln Schuld ſei, indem ſie das Feſtſetzen einer Clique im Amte ermögliche, welche dann, im Bewußtſein ihrer Unantaſtbarkeit, ihre Pflichten vernachläſſige und verſäume. Was die Parteilichkeit betrifft, ſo muß dieſelbe, nicht nur im Hängen der Bilder, ſondern auch in anderen Punkten, allerdings ſehr ſtark geweſen ſein. So erzählte Ihrem Korreſpondenten z. B. eine New-Yorker Künſtlerin, als wohlverbürgtes Geſchichtchen Folgendes. Ein junger Mann meldete ſich zur Theilnahme am Unterricht in einer der Klaſſen. Da aber die als Probe eingereichten Zeichnungen den gehörigen Grad von Fertigkeit, welcher allein zur Aufnahme berechtigt, nicht zeigten, ſo wurde er abgewieſen. Wenige Tage darauf traf ein Herr So-und-ſo einen der Beamten der Akademie und richtete an denſelben die Frage, warum der junge N. N. abgewieſen worden ſei? Der Beamte berichtete den Thatbeſtand. „Aber“ warf Herr So-und-ſo ein, „ich habe den Herrn ja empfohlen und wünſche, daß er aufgenommen werde!“ — „O, das iſt dann etwas anderes,“ erwiederte der Beamte; „das habe ich nicht gewußt. Laſſen ſie den jungen Mann ſeine Proben nur nochmals einreichen. Wir wollen ihn ſchon nehmen.“ — Und der Kunſtjünger wurde aufgenommen. — Man kann ſich denken, daß aus einem ſolchen Nepotismus nicht viel Gutes erwachſen kann und wird den Künſtlern gern das Recht zugeſtehen, über dieſe Wirthſchaft erzürnt zu ſein. Dieſer Zorn ſpricht ſich allerdings etwas energiſch in folgenden Worten einer NewYorker Zeitung aus: Das „Henker-Komite“ der Nationalakademie iſt von dreizehn auf drei reducirt worden u. die meiſten Künſtler würden gern diejenigen hängen, welche davon übrig geblieben ſind.

Um nun dieſen Uebelſtänden abzuhelfen, hat man ſich denn, nachdem man ſich erſt mit einer Neuwahl der oberſten Beamten behelfen wollte, endlich entſchloſſen, das ganze Inſtitut von unten herauf zu reformiren. In Zukunft werden alle Künſtler des Landes zu Akademikern wählbar ſein; man wird den ſämmtlichen Mitgliedern des Inſtituts ein thätigeres Eingreifen in die Verwaltung als bisher ermöglichen; die oberſten Aemter ſollen nicht öfter als zweimal hintereinander an dieſelbe Perſon vergeben und ein Ausſtellungskomité von drei, von den Künſtlern direkt zu wählenden und von den übrigen Beamten unabhängigen Perſonen mit der Entſcheidung über die Zuläſſigkeit der eingeſandten Kunſtwerke, ſowie mit deren Arrangement betraut werden. Auch ſoll der Kunſtunterricht beſſer als bisher gepflegt werden, ja man ſoll ſich ſogar mit dem Plane tragen, das jetzige, kleine Akademiegebäude zu verkaufen, um ein größeres, beſſer eingerichtetes erbauen zu können. In Folge dieſer Maßregeln hat Herr Daniel Huntington, der langjährige Präſident der Akademie, ſeine Reſignation eingereicht. Die jetzt ſtattfindende Winterausſtellung hat nun allerdings die guten Früchte dieſer Reformen noch nicht zu Tage gefördert. Es würde aber auch wohl zu viel gefordert ſein, wenn man ſo ſchnell eine günſtige Wirkung derſelben erwartete. Deſto mehr verſpricht man ſich von der nächſten Frühjahrsausſtellung. Die Winterausſtellung anlangend, ſo ſcheinen alle Blätter darin ziemlich einig zu ſein, daß ſie, quantitativ ſowohl als qualitativ, das Aermlichſte ſei, was man bisher in den Sälen der Akademie geſehen habe. Der Katalog weiſt nur 255 Nummern auf, darunter eine ſehr große Zahl ausländiſcher Produktionen, unter welchen ſich faſt alle beſſeren Gemälde befinden. Und von dieſen ſind wiederum viele gute alte Bekannte, die ſchon Jahre lang haben als Lückenbüßer dienen müſſen, ſo z. B. das Bild aus der Campagna von A. Flamm, und der Hafen von Oſtende von Andreas Achenbach, über welche ich ſchon in früheren Korreſpondenzen berichtet habe. Hoffen wir, daß ſich die Beſtrebungen der Reformpartei als gut erweiſen und daß ſie das gewünſchte Reſultat erzielen mögen! Es würde nicht nur den Künſtlern, ſondern auch dem Publikum ſehr dadurch gedient ſein.

Ein Ereigniß, welches verſpricht von bedeutender Tragweite zu werden, iſt die in New-York in Angriff genommene Errichtung eines Kunſtmuſeums. Der „Union-League-Klub,“ beſtehend aus den wohlhabendſten und einflußreichſten Leuten der Stadt, hat die Sache in die Hand genommen, und zwar hat man verſucht, die Angelegenheit dadurch in Fluß zu bringen, daß man am 23. des verfloſſenen Monats eine zahlreiche Verſammlung von Künſtlern und Kunſtfreunden berief, welche unter dem Vorſitz des Herrn William Cullen Bryant, des beliebten Dichters und langjährigen Herausgebers eines Blattes in New-York, beſchloß, ſofort die erſten nöthigen Schritte zur Aus-

Digitized by Google

führung des Projektes zu thun und zu diesem Zwecke ein Fünfziger-Komité ernannte. Geld genug haben unsere Nabobs und wenn sie mit ihren Goldfüchsen nicht knausern und es ihnen mit ihren Plänen Ernst ist, so mag man sich drüben vorsehen, wenn Kunstschätze unter den Hammer kommen. Dann wird manches werthvolle Stück der alten Welt auf immer verloren gehen.

Auch hier in Boston flüstert man geheimnißvoll von einem ähnlichen Projekt, und es wäre wohl möglich, daß das New-Yorker dem hiesigen neues Leben einflößt, entspränge das Leben auch nur aus Eifersucht. Da hätte denn doch eine häßliche Leidenschaft einmal etwas Gutes gestiftet!

Ein Oberst Thomas Biegelow Lawrence hat dem hiesigen Athenaeum seine reichhaltige mittelalterliche Waffensammlung vermacht, und da es in dem Gebäude dieser Gesellschaft an Raum zur Aufstellung fehlt, so hat die Wittwe weitere 25,000 Doll. geschenkt. Diese Summe wird durch Subskriptionen der Mitglieder vermehrt werden. Aus den erhaltenen Mitteln soll dann ein Anbau aufgeführt werden, in welchem nicht nur die Waffensammlung, sondern auch die jetzt weggepackte Sammlung von Gypsabgüssen nach Antiken ein Unterkommen finden wird.

Wie verlautet, wird nächstens eine der bedeutendsten Privatgalerien des Landes zum Verkauf ausgeboten werden. Es ist die des Herrn Le Grand Lockwood, in welcher sich unter anderen das berühmte Bierstadt'sche Bild: „Die Dome des Yo-Semitethales" befindet, für das der Eigenthümer seiner Zeit nicht weniger als 25,000 Doll. bezahlte, wie ich aus guter Quelle erfahren habe. Die Ursache dieses Verkaufes fließt aus den kolossalen Geldbörsenspekulationen, welche vor einigen Wochen das ganze Land in fieberhafte Aufregung versetzten.

Wenn meine diesmalige Korrespondenz eine ganz unerlaubte Dimension erreicht hat, so bitte ich zu bedenken, daß sie den Charakter eines halbjährigen Berichtes trägt.

K.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Von Rud. Weigel's hinterlassenen Kunstsammlungen kommt am 4. April wiederum eine höchst interessante Abtheilung unter Leitung seines Geschäftsnachfolgers Dr. A. Andresen zur öffentlichen Versteigerung. Dieselbe betrifft nur drei Meister, nämlich Adriaen van Ostade in 151 Nummern und in Abdrücken von seltener Schönheit und größtentheils vorzüglicher Erhaltung, sodann Nicolaus Pouſſin, dessen Hauptwerke in den vorzüglichsten Stichen mit einer selten vorkommenden Vollständigkeit sich hier vereinigt finden, und endlich in 83 Prachtblättern die Ikonographie des Anton van Dyck, welche erst in einzelnen Blättern, dann zusammen zum Angebot ausgesetzt wird, um bei Mehrgebot dem auf das Ganze Bietenden zugeschlagen zu werden. — Gleichzeitig kommt auch die über 600 Nummern zählende gewählte Kupferstichsammlung des Medicinalraths Dr. Carl Weigel in Dresden, Bruders des verstorbenen Kunsthändlers, unter den Hammer.

A. **Die Schulkopie nach Lionardo's Vierge aux rochers**, eine gute Arbeit, welche kürzlich in der Lepke'schen Auktion zu Berlin zur Versteigerung kam, wurde für den Preis von 385 Thalern erstanden.

* **Eine Versteigerung cyprischer Alterthümer** findet im Hôtel Drouot zu Paris am 25. und 27. d. M. statt. Die hier unter den Hammer kommende Sammlung ist die des Hrn. de Cesnola, Konsuls der Vereinigten Staaten in Larnaka, ausgezeichnet durch ihren Reichthum an Werken aus der Frühzeit der cyprischen Kunst und durch eine Auswahl der schönsten Terrakotten griechischer Arbeit. Dem mit Photogravüren der wichtigsten Stücke ausgestatteten, gegen 400 Nummern umfassenden Kataloge geht eine Notiz von W. Froehner voraus, welche über die Geschichte der cyprischen Ausgrabungen und den Werth der Sammlung die erforderlichen Aufschlüsse giebt.

* **Wiener Kunstauktion.** Die Sammlungen der HH. Rauter und Develey in München, den Kunstfreunden von der dortigen Ausstellung alter Meister großentheils bekannt, kommt am 21. und 22. d. M. in Wien unter den Hammer. Die Auktion findet in den Parterre-Sälen des Künstlerhauses durch den Kunsthändler Fr. Schwarz statt. Näheres enthält der durch alle Kunst- und Gemäldehandlungen zu beziehende Katalog.

Kunstunterricht.

Am Stuttgarter Polytechnikum und an der dortigen Kunstschule ist mit dem 1. November v. J. unter Leitung des Professors W. Bäumer, des Redakteurs der trefflichen „Gewerbehalle", ein kunstgewerblicher Lehrkursus nach folgenden Grundsätzen eingerichtet worden:

1) die Einrichtung bezweckt, mittelst eines systematisch geordneten Unterrichts für die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie solche Kräfte heranzubilden, welche in ihrem Fache einen höheren Grad künstlerischer Ausbildung erstreben.

Ausgeschlossen ist nur die Weberei mit deren verschiedenen Unterabtheilungen, wofür durch die in Reutlingen und Heidenheim bestehenden besonderen Webschulen bereits gesorgt ist.

2) Gegenstand des Unterrichts ist hiernach die künstlerische Seite der Kunstgewerbe, so zwar, daß zugleich auf die bei letzteren zur Verwendung kommenden Stoffe und die durch deren Eigenschaften bedingte technische Behandlung derselben stete Rücksicht genommen wird.

3) Nach den bildenden Künsten gliedert sich die Einrichtung für den kunstgewerblichen Unterricht in drei Abtheilungen:

a) für Architektur,
b) für Bildhauerei,
c) für Malerei.

Die Abtheilung für Architektur umfaßt die Lehre vom architektonischen Styl und den architektonischen Formen im Allgemeinen, im Besonderen aber die Anwendung der letzteren auf diejenigen Gewerbe, bei welchen solche in Frage kommen, z. B. Bauschreinerei, Möbelfabrikation, Fabrikation von Oefen und Kaminen u. s. w.

Die Abtheilung für Bildhauerei hat die Fertigkeit im Modelliren zu verschaffen, und zwar in deren Verwendung für die betreffenden Gewerbe, z. B. Gold- und Silberarbeiten, Gefäßbildnerei in Metall, Thon und Glas, Stuccaturarbeiten, Holzschnitzerei u. s. w.

Die Abtheilung für Malerei hat die gesammte malerische Flächenverzierung zum Gegenstand und bezieht sich z. B. auf Boden-, Wand- und Deckendekoration, Malerei auf Glas, Porzellan u. s. w.

4) Die theils allen drei Abtheilungen gemeinschaftlichen, theils nur je in einer derselben vorkommenden, einzelnen Lehrfächer sind:

Darstellende Geometrie mit Schattenkonstruktion,
Perspektive,
Architekturzeichnen,
Zeichnen von Figuren nach Vorlagen und nach dem Runden (Gypsmodelle, Antike, lebendes Modell),
Zeichnen von Ornamenten,
Modelliren von Figuren und Ornamenten,
Holzschnitzerei,
Ciseliren,
Malen von Figuren, Blumen, Landschaften und Flachornamenten,
Lehre vom architektonischen Styl in seiner Anwendung auf die Kunstindustrie,
Geschichte der Kunstindustrie,
Anatomie.

Digitized by Google

5) Der Unterricht erfolgt sonach theils durch Vorträge und Demonstrationen, theils und hauptsächlich mittelst praktischer Uebungen.

Letztere werden sich in allen drei Abtheilungen bis zu selbständigen Kompositionen erstrecken.

Es werden daher auch etwaige Bestellungen von Gewerbetreibenden zur Fertigung von Entwürfen ꝛc. ꝛc. über kunstgewerbliche Gegenstände angenommen.

6) Ertheilt wird der vorbenannte Unterricht einestheils von Lehrern der polytechnischen Schule in deren Lokalitäten, insbesondere in den an dieser Anstalt einzurichtenden Ateliers, anderntheils von Lehrern der Kunstschule in den dortigen Ateliers, woneben für einzelne spezielle Unterrichtsfächer (z. B. Holzschnitzerei, Ciseliren, Dekorationsmalerei ꝛc. ꝛc.) besondere Hilfslehrer aufgestellt werden.

7) Als Lehrmittel dienen einerseits die Sammlungen der polytechnischen Schule und der Kunstschule, vorbehältlich ihrer Ergänzungen für die besonderen Zwecke des kunstgewerblichen Unterrichts, andererseits die Sammlungen der Centralstelle für Gewerbe und Handel, sowie die allgemeinen Sammlungen des Staats für Wissenschaft, Kunst und Alterthum.

8) Zur Zulassung wird verlangt:

a) eine Zeugniß über sittlich gute Aufführung,
b) bei Minderjährigen Nachweis der elterlichen oder vormundschaftlichen Einwilligung,
c) Nachweis einer wenigstens zweijährigen erfolgreichen praktischen Thätigkeit in dem betreffenden Industriezweige,
d) Nachweis der erforderlichen künstlerischen Befähigung und Vorbildung, in welch' letzterer Beziehung insbesondere diejenige Fertigkeit im Freihandzeichnen, geometrischen Zeichnen und Modelliren vorausgesetzt wird, welche in den höher entwickelten gewerblichen Fortbildungsschulen des Landes erworben werden kann.

Der Nachweis zu c) ist durch ein Zeugniß des Lehrherrn; der Nachweis zu d) theils durch Schulzeugnisse, theils durch Vorlegung selbstgefertigter Zeichen- ꝛc. Arbeiten zu liefern.

Im Zweifelsfalle ist der Besitz der erforderlichen künstlerischen Befähigung und Vorbildung auf dem Wege einer besonderen Aufnahmeprüfung zu ermitteln.

9) Die regelmäßige Dauer der Theilnahme an dem kunstgewerblichen Unterrichte ist auf drei Jahre angenommen, so zwar, daß dieselbe, je nach den besonderen Verhältnissen des Einzelnen, entweder auf eine kürzere Zeit beschränkt oder auf eine längere Zeit erstreckt werden kann.

10) Zu möglichst sicherer Erreichung des Zweckes wird für jeden Theilnehmer, nach Maßgabe seiner besonderen Verhältnisse, ein bestimmter Lehrplan festgesetzt, welchen er genau zu befolgen hat, wie auch die hiernach vorgeschriebenen Vortrags- und Uebungsstunden im Einzelnen pünktlich einzuhalten sind.

11) Jeder Theilnehmer hat bei seiner Zulassung ein Eintrittsgeld von 5 fl. und für jedes Semester ein Unterrichtsgeld von 10 fl. zu entrichten, welches je am Anfang des betreffenden Semesters vorauszubezahlen ist.

Bei nachgewiesener Mittellosigkeit kann jedoch vom zweiten Semester an solchen Theilnehmern, welche über Fleiß und sittliches Verhalten gute Zeugnisse haben, das Unterrichtsgeld ganz oder theilweise nachgelassen werden.

Auch können nach Umständen an bedürftige und würdige Zöglinge Stipendien zum Besuche des Unterrichts verliehen werden.

12) Auf Verlangen wird den Theilnehmern je am Schlusse eines Halbjahrs ein Semestralzeugniß ausgestellt.

Beim Austritte, nach Absolvirung der planmäßigen Kurse, erhalten dieselben ein den Gesammterfolg ihrer Studien umfassendes Zeugniß.

Die im Bisherigen geschilderte Einrichtung gewährt zugleich den Zöglingen der Kunstschule Gelegenheit zur Erlernung der für das eigentliche Kunststudium (Bildhauerei und Malerei) erforderlichen architektonischen und ornamentalen Fächer, gleich wie andererseits vom kunstgewerblichen Unterricht aus der Uebertritt zum eigentlichen Kunststudium offen steht.

Anmeldungen sind mit den betreffenden Belegen (vergl. Ziffer 8) mündlich oder schriftlich bei dem Leiter dieses Unterrichtszweiges, Hrn. Professor Bäumer, zu machen.

Personal-Nachrichten.

Professor G. Semper wurde nun definitiv mit dem Neubau des Dresdener Hoftheaters beauftragt und die viel besprochene Angelegenheit damit in erfreulichster Weise entschieden. Semper ist von Dresden nach Zürich zurückgekehrt und dort bereits eifrig an der Ausarbeitung des Planes beschäftigt.

Der Bildhauer Karl Sauer aus Kreuznach weilt seit einiger Zeit in Düsseldorf, um die Büsten des Fürsten und der Fürstin von Hohenzollern auszuführen.

Der Schlachtenmaler Emil Hünten in Düsseldorf hat den preußischen Rothen-Adlerorden erhalten.

C. Ruland in Frankfurt a M., früher Bibliothekar des Prinzen Albert, hat den Ruf als Direktor des Großh. Museums in Weimar erhalten und angenommen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Selten sind kurz hintereinander so viele hervorragende neue Bilder hier ausgestellt gewesen wie in den letzten Wochen. Andreas Achenbach, Knaus und Vautier hatten Werke vollendet, die den Ruhm ihres Namens noch zu erhöhen geeignet waren. Die Marine des erstgenannten Meisters zeigte in großen Dimensionen eine stürmisch aufgeregte See, welche in aufspritzenden Wogen gegen einen Dampfer schlägt, der sich mit Mühe durchzukämpfen strebt. Auf dem eichenen Strandgerüste sehen wir eine reiche Staffage von Seeleuten. Luft, Wasser, Strand und Figuren, Alles erregte die ungetheilte Bewunderung der Beschauer; Achenbach selbst aber scheint minder befriedigt von dem Eindruck gewesen zu sein, den sein Bild auf der Ausstellung hervorbrachte, denn nach wenigen Wochen sahen wir dasselbe ganz übermalt in veränderter Stimmung von Neuem ausgestellt. Die Haltung des Ganzen war ernster und ruhiger geworden, durch stärkeres Abtönen der Luft erschien das Licht auf den Wellen als größere Masse und die malerische Wirkung hatte dadurch bedeutend gewonnen. Die Stadt Köln, welche das Werk für ihr Museum bestellt hat, kann sich zu dessen Besitz Glück wünschen. Das Gemälde von Knaus zeigt einen Wilddieb auf dem Anstand, das Gewehr schußbereit in der Hand, während der Kopf mit unnachahmlich sprechendem Ausdruck vornübergebeugt auf das Rascheln des nahenden Wildes im Laub zu horchen scheint. Die Figur ist höchst charakteristisch und ebenso meisterhaft aufgefaßt und behandelt wie die landschaftliche Umgebung, in deren virtuoser Wiedergabe der Künstler immer bewunderungswürdig erscheint. Vautier's neues Werk betitelt sich „der Toast auf das Brautpaar" und führt ein festliches Hochzeitsmahl vor's Auge, bei welchem viele Herren und Damen im Kostüm des vorigen Jahrhunderts versammelt sind. Alle Gestalten, von dem gefeierten jungen Paar und dem feiernden Redner, der mit Pathos ein säuberlich gedrucktes Carmen abliest, bis zu den eintretenden Kindern und dem aufwartenden alten Bedienten sind mit feinster Individualisirung und beredtestem Ausdruck dargestellt, und die malerische Durchführung steht auf gleich hoher Stufe. Ein Kinderportrait von Eduard Bendemann erregte ebenfalls hohes Interesse. Es war in farbiger Zeichnung mit bewußter Sicherheit ausgeführt. Ein männliches Bildniß von L. Schäfer legte von Neuem Zeugniß ab von der nicht gewöhnlichen Begabung dieses strebsamen jungen Künstlers, und andere Portraits von Röting, Otto Nethel und den Fräulein von Mohl und Engelhard verdienten ebenfalls Anerkennung. Höchst poetisch gedacht war ein gediegen gezeichnetes und gut gemaltes Genrebild von Nicutowsky, zwei greise Landleute darstellend, welche ihr einziges Kind zur letzten Ruhe fahren. Eine unendliche Wehmuth sprach aus dem Werke, welche des tiefsten Eindrucks nicht verfehlte. Großes und gerechtfertigtes Aufsehen erregte ein figurenreiches Gemälde von M. Muncacsy, einem talentvollen jungen Ungarn, der seine Studien in München gemacht und erst seit etwa einem Jahre hier lebt. Derselbe schildert in diesem Bilde die Sitte seines Heimathlandes, einen zum Tode verurtheilten Verbrecher vor der Hinrichtung im Kerker öffentlich auszustellen: ein schaurig wirksames Motiv, welches zu interessanten und charakteristischen Einzelheiten im Ausdruck der herbeiströmenden Menge reiche Gelegenheit bietet, die der Maler trefflich zu benutzen verstanden hat. Die Individualisirung ist höchst gelungen und das Kolorit von außerordentlicher Tiefe, sodaß die fernere Entwickelung des Künstlers zu den besten Hoffnungen berechtigt. Das Bild wurde schon vor der Vollendung durch einen Amerikaner angekauft und wird im

Digitized by Google

nächsten Pariser Salon zu sehen sein. Ein großes Genrebild von Bengt Nordenberg „Skandinavischer Brautzug" sprach durch seine friedlich heitere Stimmung allgemein an und zwei kleinere Gemälde von Hiddemann, komische Motive unter dem Titel „Pech" behandelnd, gefielen ebenso sehr wie desselben Meisters größeres Bild „der erschossene Förster". Ein anmuthiger „Sonntagmorgen" von Siegert und „Großmutter und Enkelin" von Eduard Gesellschap dürfen ebenfalls aus der großen Zahl der neuen Genrebilder noch mit gebührendem Lobe hervorgehoben werden. Ein großes Thierstück von R. Burnier erreichte in koloristischer Beziehung, namentlich in der Wiedergabe des Sonnenlichts, eine überraschende Wirkung, entbehrte dagegen leider der feineren Zeichnung. Kröner, Seibels und Deiker hatten gleichfalls verdienstliche Thierbilder ausgestellt, Rehe, Hirsch, Kuhe und Füchse darstellend, während Gustav Michel Hunde und Katzen zum Studium erwählt hat und in seinen Bildern weniger auf Farbe als auf Ton und künstlerische Haltung sieht, wobei ihn ein ernstes und eifriges Streben leitet. Unter den Landschaften fanden sich wieder die verschiedensten Richtungen und Motive vertreten. Albert Flamm, Ed. Schönfeld, Robert Schulze u. A. führten uns in die Schweiz, während Jakobsen, Herzog, Kallenberg, Raßmussen sich in skandinavischen Bildern hervorthaten, und Willroider, C. Ludwig, Frl. von Perbandt, Hermes und gar viele nicht minder Nennenswerthe unsere deutsche Heimath in tüchtigen Werken schilderten. Ein großes Gemälde „Vogelschießen am Rhein" von L. Kolitz zeigt eine glückliche Vereinigung von Landschaft, Architektur und Figuren und bewies in heller Farbe und sömmerlich sonniger Wirkung großes Talent, wurde aber durch allzu flüchtige Zeichnung, namentlich in den Baumpartien sehr beeinträchtigt. — Zum Schluß noch die erfreuliche Nachricht, daß die sechs und zwanzig biblischen Landschaften des verewigten Meisters Joh. Wilh. Schirmer, welche die Herren Bismeyer und Kraus hier angekauft hatten, im Besitz der hiesigen Galerie übergegangen sind.

A—. **Berlin. Im Kunstverein unter den Linden** hängt gegenwärtig eine hübsche „Klosterscene" von Dreidler, welche durch glänzendes Kolorit und fertige Pinselführung sich auszeichnet. Unsere Aufmerksamkeit wird vorzugsweise durch die ansprechende Behandlung des Kostüms gefesselt: ein alter Ritter im rothen Wamms sitzt im Refectorium im großen Sessel an dem Ende einer Tafel; ein Klosterbruder reicht dem Widerstrebenden die Feder zum Unterzeichnen eines aufgeschlagenen Aktenstückes, ein anderer macht sich am Schranke unter Trinkgefäßen zu schaffen, die übrigen sitzen am Tische und warten den Erfolg der Beredsamkeit ab, welche jener erste aufbietet. Doch der Gegenstand bedeutet wenig in Verhältniß zu der anmuthigen Erscheinung des Außenwerks. Die Gewänder sind gut behandelt, ebenso die Meubel, Wandteppiche u. s. w. Die koloristische Haltung des Bildes wird leider durch die Anwendung von zweierlei Roth beeinträchtigt, dessen Dissonanz kein Uebergang mildert. Sonst wüßten wir nichts an dem ansprechenden Kostümbilde auszusetzen. Aehnlicher Art ist ein kleineres Bild eines anderen Berliners Malers: „Gestört" von Zöpke. Herr und Dame im Kostüm der vornehmen Stände vom Anfang des 17. Jahrhunderts stehen in sonniger Parklandschaft am Fuße einer schweren Balustrade. Beide wenden sich erschrocken nach der Richtung, woher der störende Laut zu dringen schien. Aber man sieht nur die Bewegung, die Veranlassung liegt außerhalb des Bildes. Unser Blick fällt in jener Richtung nur auf eine Statuette zwischen grünen Büschen. Die Spannung des Augenblicks ist außerordentlich glücklich zum Ausdruck gebracht und unser Interesse an dem lebendig dargestellten Vorgange wird noch durch die Vorzüge des Bildes in Zeichnung und Farbe gesteigert. — Unter zwei imponirenden Landschaften von Valentin Ruths zieht die eine — „Märzmorgen im Sonnenschein" —, ein formenreicher Plan mit Häusern, Feld, Wiesen und blätterlosem Wald, durch den energischen Ausdruck einer bestimmten Naturstimmung, wie sie der Künstler in vielen seiner Bilder darzustellen liebt, an. Die Gründe treten plastisch hervor, die einzelnen Gegenstände sind kraftig, hie und da sogar hart modellirt. Die farbige Erscheinung des Bildes, der Kontrast des gesättigten Braun in der Landschaft mit dem tiefsten Blau des Märzhimmels, ist von überraschender Naturwahrheit. Man kann darüber das deutlich sichtbare Streben des Künstlers vergessen, dem beabsichtigten Ausdrucke alles Andere unterzuordnen; es hat an manchen Stellen das Detail gar zu sehr zurückgedrängt und durch technische Manier verkümmert. Das Bild wirkt als Ganzes so bedeutend, daß es die Einbuße am Einzelnen vertragen zu können scheint. Nicht so das andere, der „Morgen", eine Baumgruppe, welche im Vordergrunde eines Gewässers steht und zwischen Stämmen und Zweigen ein fast medaillonähnliches Bild des Wasserspiegels sehen läßt. Hier steigert sich die Behandlung des Baumtypus zu falscher Manier; die Zweige geben das Bild aus Papier geschnittener Silhouetten, und so todt, wie in der Form, sind sie auch in der Farbe. Das Bild aber verfügt über keinen Effekt, durch welchen es die Mängel seiner Elemente verdecken könnte. — Bereits öfter habe ich in diesen Blättern auch Pflugradt's schöne Landschaften aufmerksam gemacht. Je öfter ich seinen Bildern begegnet bin, desto mehr befestigt sich in mir die Ueberzeugung, daß in ihnen eine besonders glückliche Specialität sich auszubilden beginnt. Höchst einfache Motive, bescheidener, aber ausdrucksvoller Vortrag und eine Stimmung, welche wir, mit einer längst abgeschliffenen und entwertheten Bezeichnung, poetisch nennen. Darf man bescheidene Anfänge mit längst anerkannten und gefeierten Erfolgen vergleichen, so möchten wir einzelne unter Pflugradt's Landschaften als deutschen paysage intime bezeichnen. Jetzt zu dem Bildchen, welches zu dieser über Gebühr in die Länge gezogenen Betrachtung uns veranlaßte. Es heißt „Partie vom Stadtwall in Friedland" und zeigt uns ein sanft absteigendes Feld mit grünem Rasen und vielen Buschwerk bedeckt, darauf einige hohe Bäume und etwas Architektur, vorzüglich den spitzen, gothisch ornamentirten Giebel eines deutschen Hauses. Das alles steht im leicht gebrochenen Sonnenschein, so zart und traulich, daß es Einem schwer wird sich wieder davon abzuwenden. Und doch ist der Gegenstand so völlig gleichgültig, seine Wahl scheint zufällig und der Ausdruck der Darstellungsmittel scheint uns zu sagen, daß sie fast aus jedem Stück Natur dasselbe zu machen im Stande sind.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Der Todtentanz, wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel ..... gemahlet etc. Original-Holzschnitte des 16. Jahrh. (41 Blatt mit XII u. 42 S. Text.) 8. Leipzig, Danz. 1 Thlr.

Enhuber, K. von, Ein Gerichtstag, gest. von G. Jaquemot. gr. qu. fol. (Mannheimer Kunstvereinsblatt f. 1868). Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr.

Hofmann, A. St. Caecilia, gest. von J. Felsing. fol. (Mannheimer Kunstvereinsblatt f. 1869). Ebenda. 4 Thlr.

Hymans, Henri. Die dekorativen und allegorischen Compositionen der grossen Meister aller Schulen. I. Jahrg. 1. Lieferung. (Mit 4 Blatt nach Kupferstichen hergestellten Photolithographien und 5 Seiten Text). fol. Lüttich, Claesen.

Jährlich sollen 24 Lieferungen à 20 Sgr. erscheinen.

Bitte.

Zur Fortsetzung von Kugler's Geschichte der Baukunst liegt mir die Bearbeitung der deutschen Renaissance ob, die ich bis in's 17. Jahrhundert hinab zu führen gedenke. Bei dem fast völligen Mangel an Aufnahmen von deutschen Denkmälern jener Epoche, zu denen ich auch die niederländischen zähle, erlaube ich mir an Architekten und andere Freunde der Baukunst die Bitte, mich mit architektonischen Zeichnungen, Photographien und Notizen unterstützen zu wollen. Das Dargebotene werde ich mit Dank zurückgeben oder erforderlichen Falles vergüten.

Stuttgart, im Febr. 1870. W. Lübke.

Erklärung.

Als ich kürzlich eine Notiz in Betreff der vermeintlichen Originalgemälde von Carstens im Thorwaldsen-Museum in diesem Blatte veröffentlichte, waren mir die schon in den Jahren 1865 und 1866 erschienenen Broschüren des Baron von Alten zu Oldenburg über Carstens unbekannt, sonst würde ich nicht versäumt haben dessen ganz besondere Verdienste in Forschung nach Carstens' Werken gebührend hervorzuheben.

Karlsruhe. Frhr. von Marschall.

Druckfehler.

In Nr. 10 der Kunstchronik S. 87, 2. Sp. Z. 43 v. o. lies „Lesern" statt Lehrer.

Digitized by Google

Inserate.

[69] Mitte Februar ist ausgegeben und in allen Buchhandlungen zu haben:

Jahrbücher für Kunstwissenschaft.

Herausgegeben von **Dr. A. v. Zahn.**
Zweiter Jahrgang. III. Heft. Preis 24 Sgr.

Inhalt:

Dürer's Briefe aus Venedig an Wilibald Pirkheimer. Nach den Originalen auf der Stadtbibliothek zu Nürnberg, veröffentlicht von Dr. **A. von Eye.** — Hans Baldung Grien und nicht Dürer. Sendschreiben an Herrn H. A. Cornill d'Orville in Frankfurt a. M. Von **Moriz Thausing.** — Die Glasgemälde des gothischen Hauses zu Wörlitz. Von **Wilh. Hosäus.** — Urkunden zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Mitgetheilt durch **Joseph Baader.** — Wolfgang Frölich von Olmütz. Von **R. v. Eitelberger.** — Nachträgliches über Hans Fries. Von **Ed. His-Heusler.** — Schreiben des Raths zu Basel an Kaiser Maximilian zu Gunsten Heinrich Kupferwurms, Formschneiders. Mitgetheilt von **Ed. His-Heusler.** — Ein Werk Michel-Angelo's im Königl. Museum zu Berlin. Von **. Dielitz.** — Zum Leben Raffaels. Lodovico di Canossa und die „Perle". Von **A. von Reumont.** — Villa Madama. Von **A. von Reumont.** — Dokumente über die Säule auf der Piazza della Trinità zu Florenz. Von **J. Semper.** Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone. Abtheilung Malerei. Von **Otto Mündler.** (Schluss folgt im IV. Hefte.)

Das IV. Heft des II. Jahrgangs (1869), dessen Erscheinen durch das Zusammentreffen der neuen Bearbeitung des „Cicerone" mit überaus zeitraubenden Amtsgeschäften des Herausgebers über die Gebühr verzögert wurde, wird noch im Laufe des Monats März ausgegeben.

Das I. Heft des III. Jahrgangs (1870) befindet sich bereits in der Presse und wird u. A. eine interessante Studie von Hans Semper über die Vorgänger Donatello's mit Illustrationen in Holzschnitt enthalten.

Leipzig, 17. März 1870.

E. A. Seemann.

---

[70] Soeben erschien in unserm Verlage:

Geschichte des dorischen Styls

nach den neuesten Forschungen bearbeitet

von

Dr. P. J. Krell.

Mit einem Atlas von 24 Tafeln.
In Mappe Thlr. 1. 10 Sgr.

Der dorische Styl ist der wichtigste unter den griechischen Baustylen und ist daher obige Arbeit, in welcher seine Entwicklungsgeschichte von seinen Anfängen bis zu seiner Blüthe beschrieben ist, von großem Interesse.

Stuttgart.

Ebner & Seubert.

Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine in **Baden, Karlsruhe** und **Stuttgart** veranstalten in den Monaten Januar bis December 1870 einschließlich permanente Ausstellungen mit gegenseitigem monatlichem Austausche, und laden die verehrlichen Herrn Künstler zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen ein, vor Einsendung von Bildern bedeutenderen Umfanges unter Angabe ihrer Größe gefällig anfragen zu wollen.

Die Einsendung kann unfrankirt mittelst gewöhnlicher Fracht, jedoch ohne irgend welche Nachnahme, bei dem dem Absender nächst gelegenen der drei Vereine erfolgen: die Rücksendung geschieht gleichfalls auf Rechnung des Vereins.

Für die Sicherheit der Kunstwerke während ihrer Ausstellung sowie auf dem Transport zwischen den Vereinen und bei der Rücksendung ist nach Möglichkeit gesorgt. Der Ausstellungsturnus ist auf drei Monate bestimmt.

Ueber die weiteren Bestimmungen für die Beschickung der Vereinsausstellungen kann bei der Redaktion d. Bl. Auskunft erlangt werden.

Stuttgart im November 1869.

Im Auftrag der Württembergische Kunstverein
[71] **Jäger**, Vorstand.

Permanente Ausstellung [72]

der Kunsthütte zu Chemnitz.

Anmeldungen haben beim unterzeichneten Vorstande zu erfolgen. Ankäufe geschehen Seitens des Vereins, so wie solche von Privaten vermittelt werden. Die Kosten der Zu- und Rücksendungen von Kunstwerken trägt der Verein.

Der Vorstand des Ausstellungs-Ausschusses.

FEBRUAR] [1870.

Verlag von Dietrich Reimer in Berlin.
Anhaltische Strasse Nr. 12

In neuer Auflage erscheint:

ORNAMENTE
ALLER KLASSISCHEN KUNST-EPOCHEN

nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von

Wilhelm Zahn,

Königl. Preuss. Professor, Ritter des rothen Adlerordens etc. etc.

Dritte Auflage. 1870. 100 in Farben gedruckte Blätter in Quer-Folio nebst Text in deutscher und französischer Sprache.

Erscheint in 20 Heften à 5 Tafeln mit Text.

Subscriptionspreis à Heft 1 Thlr. 24 Sgr., Prachtausgabe 2 Thlr.

Erschienen ist: Heft 1, 2, 17 und 20. — Monatlich werden 2 Hefte ausgegeben. **Im October d. J. ist das Werk vollständig.**

☞ Ein ausführlicher **Prospect** mit genauem Inhaltsverzeichniss ist in jeder Buchhandlung **gratis** zu haben. [73]

Leipziger Kunstauktion.

4. April 1870.

I. Katalog der hinterlass. Kunstsammlung des Hrn. Rud. Weigel: das kostbare Werk des A. van Ostade. — Die Ikonographie des A. van Dyck. — Das Werk des N. Poussin.

II. Die schöne Kupferstichsammlung des Herrn Medicinalraths Dr. C. Weigel in Dresden. Kataloge u. Aufträge durch die

Kunsthandlung Rud. Weigel.
[74] Dr. A. Andresen.

Soeben gaben wir aus und senden gratis:

Lager-Katalog IV.

enthaltend ältere

Radirungen

und

Kupferstiche

in vorzüglichen Abdrücken, mit beigesetzten Preisen.

Amsler & Ruthardt.
[75] Kunsthandlung in Berlin.

Nr. 12 der Kunstchronik wird Freitag den 1. April ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

14. April.

Nr. 13.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft. — Nekrolog (Francesco Sanguinetti). — Kunstliteratur und Kunsthandel. Kunstunterricht. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft.

I.

Die schönen Räume des Wiener Künstlerhauses sind seit voriger Woche ihrer eigentlichen Bestimmung wiedergegeben, nachdem Wochen und Monate hindurch ein zweites Hôtel Drouot aus ihnen geworden war und außer Bildern von alten und modernen Meistern auch Antiquitäten und Kuriositäten, ja selbst Mobilien — freilich der exquisitesten Art — hier unter den Hammer kamen. Am 7. d. M. wurde im Beisein des Kaisers die internationale Kunstausstellung, welche die Wiener Künstlergenossenschaft alljährlich in ihrem Hause veranstaltet, ohne weiteres Ceremoniell eröffnet.

Es ist das zweite Mal seit dem Bestehen des Künstlerhauses, daß die Genossenschaft nach dem Grundsatze der Selbstverwaltung ein solches Unternehmen in's Leben ruft. Beide Male waren die Umstände nicht gerade besonders günstig. Im vorigen Jahre folgte die Jahresausstellung der Wiener Künstler fast unmittelbar auf die dritte allgemeine Kunstausstellung, welche während der voraufgegangenen Herbstmonate in denselben Räumen stattgefunden hatte. Dieses Jahr waltet ein ähnliches Verhältniß gegenüber der großen Münchener Ausstellung ob, deren Abhub überdies dem Wiener Publikum durch die letzten Monatsausstellungen des österreichischen Kunstvereins zur Schau geboten wurde. Bei diesem Gedränge von Ausstellungen war es Manchem schon bange um's Herz geworden für den Erfolg des neu begonnenen Unternehmens. Man hatte gefürchtet, es werde wenigstens dem auch außer dem Weichbilde Wiens etwas bewanderten Kunstfreunde schwerlich viel Neues geboten werden und auch der einheimischen Kunst kaum die Zeit gegönnt gewesen sein, um frische Truppen für den Wettstreit in's Feld zu stellen.

Nach den ersten Eindrücken, welche eine wiederholte Wanderung durch die dichtgefüllten Räume in uns hinterlassen hat, können wir versichern, daß der Erfolg die Stimme des Zweifels zum Schweigen bringt. Die Ausstellung ist zahlreich, gut gewählt und mit Geschmack angeordnet; die tüchtigsten Meister der deutschen Schulen sind zum Theil durch ganz kürzlich erst vollendete, hier zum ersten Male ausgestellte Werke repräsentirt; auch das außerdeutsche Kunstgebiet, namentlich Frankreich, ist nicht ohne bemerkenswerthe Vertretung; endlich treten in der jüngsten Generation der österreichischen Künstler einige hoffnungerweckende Talente, theils mit ihrem ersten Versuch überhaupt, theils auf neuen Bahnen überraschend hervor. Der Segen, der in der Einrichtung von großen Jahresausstellungen liegt, ist unverkennbar: das Ziel wird dadurch höher gesteckt, der Eifer mächtig angefacht. Man sieht dies nicht nur an Dem, was vorliegt, sondern auch an Manchem, — was fehlt. „Entweder gut oder gar nicht vertreten sein", ist der Wahlspruch der Tüchtigen, und unwillkürlich theilt sich dieser strengere Maßstab auch der Jury, wenigstens der die Ausstellung veranstaltenden Genossenschaft mit. Ein Uebelstand ist freilich, daß diese Jury nicht auch über die Einsendungen von auswärts noch zu Gericht sitzen darf. Die Entscheidung ist nämlich in die Hände jeder einzelnen Genossenschaft gelegt. Auf diese Weise können sich Schlendrian und Kameraderie noch immer allzuleicht einschleichen, und die Ausstellungen bleiben der Ueberschwemmung durch das Gros der Mittelmäßigkeit fortwährend ausgesetzt. Bei Erwähnung dieser Mängel sei auch gleich einer der

Digitized by Google

wesentlichsten Lücken gedacht, welche wohl mancher Besucher mit uns schmerzlich empfunden haben wird: M. v. Schwind's „Schöne Melusine" fehlt auf der Ausstellung. Soviel wir hören, ist kein Mittel verabsäumt worden, um das vielbewunderte Werk bei dieser Gelegenheit dem Publikum der Vaterstadt des Meisters vorzuführen: leider umsonst! Die Gründe, welche die ablehnende Antwort Schwind's herbeigeführt haben, sind uns unbekannt.

Hier nun zunächst einige statistische Daten: die Gesammtzahl der Werke, welche die erste Auflage des Katalogs*) enthält, beläuft sich auf 770. Davon gehört etwa die Hälfte der Wiener Schule an. Die übrigen vertheilen sich folgendermaßen: Paris 88, Düsseldorf 86, München 65 (die Plastik ungerechnet), Berlin 38, Karlsruhe 25, Stuttgart 20, Dresden 15, Weimar 10, Venedig 8, die belgische Schule 4 Werke. So stand das Verhältniß wenigstens bei Beginn der Ausstellung. Inzwischen mögen vielleicht noch einige Veränderungen an diesen Ziffern vorgegangen sein; im Wesentlichen geben dieselben aber die Grade der Betheiligung des In- und Auslandes richtig wieder.

Auch dies Mal sind Genre und Landschaft wieder die stimmführenden Kunstfächer und zwar ersteres noch in höherem Grade als letztere. Größere Werke historischen Styls bemerkten wir nur wenige: gleich im ersten Saal hängt ein ausgedehntes Figurenbild (Stephanus vor dem hohen Rathe) von Julius Hübner, in den unteren Sälen haben einige trefflich gezeichnete Kartons von Leopold Schulz zu den Fresken in der Schottenfelder Kirche ihre Stelle gefunden. Henneberg's „Wilder Jäger", mehrere höchst geschickt gemalte Bilder von Canon, ferner Teschendorff, van Lerius u. A. schließen sich an. Die Schlachtenmalerei ist in erster Linie durch eine Episode aus der Schlacht von Custozza (1866) von Sigmund l'Allemand vertreten.

Im Genre stehen B. Vautier („ein Toast auf die Braut") und L. Knaus mit einem köstlich erfundenen Kinderbildchen, dann ein junger hochbegabter Wiener Künstler aus Piloty's Schule, E. Kurzbauer („die ereilten Flüchtlinge") und H. v. Angeli, der gegenwärtige Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft, ebenfalls ein Schüler Piloty's, mit einem fein und elegant gemalten Kostümbilde („der Rächer seiner Ehre") obenan.

Die Landschaft zeigt Namen wie A. und O. Achenbach, Leu, Ebel, Schleich, Lier, B. Fries, E. Lichtenfels, A. Bierstadt neben sehr beachtenswerthen Leistungen der jüngeren Wiener Schule, unter denen hier vor allen E. Jettel's „Motiv bei Dieppe" hervorgehoben sein mag.

Schließlich nur noch einiges besonders in die Augen Fallende aus verschiedenen Fächern: das höchst wirkungsvoll arrangirte Porträt der Frau Fürstin Metternich (1860) von Franz Winterhalter, einige brillante Aquarelle von Menzel, dessen Krönungsbild wir schmerzlich vermissen, unter den Stichen Henriquel-Dupont's „Jünger in Emaus" nach Paolo Veronese, endlich eine merkwürdige Federzeichnung von dem gegenwärtig in Paris Furore machenden Spanier Fortuny. Eingehenderes im nächsten Bericht. L.

*) Derselbe ist mit anerkennenswerther Sorgfalt gearbeitet und wurde bereits am Eröffnungstage der Ausstellung mit Namenregister der ausstellenden Künstler fertig ausgegeben. Daß im Register einzelne Namen, wie Leu, Kurzbauer u. A. fehlen, sei hier für eine neue Auflage angemerkt.

Nekrolog.

Francesco Sanguinetti, Bildhauer, geboren zu Carrara 1800, starb in München am 15. Februar. Seine erste künstlerische Bildung erhielt er unter der Leitung seines Vaters und folgte schon im Jahre 1818 dem Meister Rauch nach Berlin, wo er bald dessen Lieblingsschüler wurde. Rauch sandte ihn 1829 nach München, um die sitzende Kolossal-Statue des Königs Maximilian Joseph I. (mit den zu dessen Denkmal gehörigen Reliefs) zu modelliren. Nach einer kurzen Reise nach Italien kehrte Sanguinetti 1831 nach Berlin zurück, um mehrere Büsten nach Rauch's Modellen, auch eine Statue des Hylas in Marmor, selbständig auszuführen. Nach München übergesiedelt, arbeitete er anfangs größtentheils nach Schwanthaler's Entwürfen und erwarb sich durch seine geschickte Ausführung in Stein einen rühmlichen Namen unter den mitstrebenden Genossen Xaver Schwanthaler († 23. Sept. 1854), Leeb († 5. Juli 1863), Lossow und G. Zell. Nach Ludwig Schwanthaler's Modellen meißelte er die an der Steintreppe der Hof- und Staatsbibliothek sitzenden Statuen des Aristoteles und Hippokrates, nach Konrad Eberhard die Standbilder der heiligen Otilia und Lucia am Portale des Blinden-Instituts. Der überaus fleißige Mann erfreute sich bald eines behäbigen Wohlstandes und gründete einen eigenen Heerd in einer mit drei Kindern gesegneten glücklichen Ehe. Der Abend seines Lebens wurde aber mit herben Schicksalsschlägen heimgesucht. Sanguinetti verlor ein kleines Landgut (bei Starnberg), welches der Künstler nicht zu bewirthschaften verstand; dann fiel seine schön aufgeblühte Tochter, erst 19 Jahre alt, unter der Mörderhand eines eifersüchtigen Studenten (7. Oktober 1858); seine schöne Bildersammlung verschwand unbezahlt mit einem gewissenlosen Kunsthändler; zuletzt verlor er im Jahre 1866 sein mühsam erspartes Vermögen und wurde sogar zum Verkauf eines kleinen Hauses gezwungen. Sein letztes Werk, welches der seit fünf Jahren von der Gicht geplagte Mann nicht mehr vollenden konnte, war eine für das National-Museum bestimmte Statue des Königs Max. (Köln. Ztg.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

K. Polytechnikum zu Stuttgart. Aufnahmen und Skizzen der Architekturschule in Rothenburg a. d. T. unter Prof. W. Bäumer. Mai 1869. kl. fol.

Professor Bäumer, der Leiter der Architekturfachschule am Polytechnikum in Stuttgart, ist, dem Beispiele der Wiener akademischen Professoren folgend, mit seinen Schülern nach Rothenburg an der Tauber gewandert und von den Skizzen und Studien dieses Ausfluges haben seine Schüler unter seiner Leitung in autographirten Zeichnungen eine Publikation gemacht, welche den obigen Titel führt. Auch darin sind die Stuttgarter dem Beispiele Schmidt's und seiner Wiener „Bauhütte" gefolgt. Aber die Stuttgarter Publikation trägt eine andere Gestalt als die Wiener. Diese ist in losen Blättern von ungleichem

Digitized by Google

und oft kolossalem Format erschienen, die Stuttgarter dagegen tritt als ein Heft von 31 Doppeltafeln in hübscher Ausstattung und handlicher Form auf. Diese Abweichung vom Vorgänger ist entschieden zu billigen, wenn auch die Darstellungen selbst noch in mancher Beziehung hinter den Wienern zurückstehen.

Ein reizendes und reicheres Objekt zugleich konnte sich Bäumer mit seiner Schule kaum wählen als die alte, fast vergessene, abseits der großen Heerstraße liegende schwäbische Reichsstadt Rothenburg, die den Charakter des sechszehnten Jahrhunderts, den Charakter einer ächten deutschen Renaissancestadt treuer vielleicht bewahrt hat, als irgend eine andere Stadt, treuer selbst als Nürnberg, dem sie nicht an Romantik, nur an Größe nachsteht. Wer diese Stadt einmal durchwandert hat, wie es der Referent vor langen Jahren gethan, dem wird das reizvolle, anheimelnde Bild nie aus der Seele schwinden. Diesen Charakter trägt auch die Publikation der Stuttgarter Architekturschule; sie ist voll malerischer, romantischer Details, Außen- und Innenansichten, Straßenblicke, Höfe, Thore, Portale, Erker, Thürme, Ornamentales u. s. w.

Den Anfang machen eine Reihe von Tafeln mit dem alten Rathhause, einem sehr unregelmäßigen Renaissancebau, der aus vier Gebäuden zusammengewachsen erscheint. Das Werk giebt uns eine malerische Ansicht mit der Situation, Ansichten der modernen Façade sowie zweier Seiten, den Grundriß, sodann den großen im hinteren Trakt gelegenen Rathhaussaal in einer Anzahl architektonischer und malerischer Aufnahmen. Dieser Saal bietet mit seinem Aufgang, mit seinen Schranken für die Richter, mit den steinernen Sitzen und Bänken in den tiefen Fensternischen eine Fülle interessanter Details. Sodann folgen einige reich ornamentirte Portale noch vom Rathhaus, einige hölzerne Kasettendecken, zwei malerische Ansichten von Höfen vom Spital und einem Hause am Herrenmarkt, der Brunnen am Rathhause mit dem St. Georg auf der Säule. Mehrere Tafeln, die Façade, Durchschnitte, Grundrisse, den Hof u. s. w. enthaltend, sind dem Geiselbrecht'schen Hause gewidmet, welches, mit der schmalsten Seite an die Straßen stoßend, als ein wahres Muster dieser Art bürgerlicher Architektur betrachtet werden kann. Die nun folgenden Tafeln bis zum Schluß geben in buntem Wechsel zahlreiche vereinzelte Darstellungen meist malerisch-architektonischer Art, ganz wie zufällig der Blick des wandernden Künstlers darauf gefallen zu sein scheint. Darunter sind noch ein paar bedeutende Renaissanceportale, dann Interieurs, Straßenansichten, Brunnensäulen, Giebel und Thürme, verschiedene Ansichten der alten Stadtmauer, die ihre Einrichtungen zur Vertheidigung gut bewahrt zu haben scheint, malerische Stiegenanlagen, Handwerksschilder, Eisenarbeiten und anderes Ornamentale. So erscheint das Werk gleich interessant dem Architekten wie dem Kunstforscher, zugleich als eine Fundgrube romantischen Gemäuers und romantischer Ansichten für den Genremaler.

Hieran schließen wir die Erwähnung eines von Prof. Bäumer gehaltenen interessanten Vortrags „über das ehemalige Lusthaus in Stuttgart", welcher in dem „Jahresbericht der k. polytechnischen Schule zu Stuttgart für das Studienjahr 1868 bis 1869" abgedruckt ist. Der Vortrag bespricht die Geschichte dieses reichen, in seiner Art großartigen Renaissancebaus, der lediglich als Luxusgebäude zu Festen, Unterhaltungen und Theatervorstellungen im Jahr 1580 von Herzog Ludwig erbaut wurde. Der schöne Bau, dessen Erhaltung kunstgeschichtlich wünschenswerth gewesen wäre, hat dem modernen Vergnügen weichen müssen. Im Jahre 1758 wurde er zu einem Opernhause eingerichtet, 1811 in ein Schauspielhaus umgewandelt, mußte aber 1845 ganz verschwinden, um dem jetzigen Theatergebäude Platz zu machen. Ueber dieses ehemalige Lusthaus ist eine ausführliche Monographie von Beisbarth soeben erschienen. F.

Universal Catalogue of Books on Art, comprehending painting, sculpture, architecture, decoration, coins, antiquities etc. A — L. 6 Theile. London, Kensington Museum. 1869.

E. M. Seit einigen Jahren hat das South-Kensington-Museum die Veröffentlichung eines vollständigen General-Kataloges aller alten und neueren Werke, die entweder durch ihren Text oder durch beigegebene Abbildungen Bezug auf die schönen Künste haben, unternommen und hat dieser kolossalen Arbeit eine solche Thätigkeit gewidmet, daß heute mehr als die Hälfte fertig gestellt ist. Die uns vorliegenden Bände bieten uns in der That schon die provisorische Liste aller Autorennamen und Büchertitel der Buchstaben A bis L incl. und enthalten wenigstens 25 bis 30,000 bibliographische Angaben, von denen diejenigen über die nur in kleiner Auflage gedruckten Broschüren, über die seltenen oder wenig bekannten Werke wirklich unschätzbar sind und den Fachleuten die größten Dienste leisten werden, zumal nach Erscheinen der methodischen Tafeln. Die Publikation in ihrer Gesammtheit bildet, trotz zahlreicher Irrthümer und Lücken (so z. B. würde man vergeblich den „Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit", die „Gewerbehalle", die „Jahrbücher für Kunstwissenschaft", u. s. w. suchen) eine werthvolle Fundgrube von Angaben und liefert einen neuen Beweis von der Lebensfähigkeit des großartigen Institutes, dem sie ihre Entstehung verdankt. Wir können daher mit gutem Gewissen unsern Lesern den Universal Catalogue of Books on Art empfehlen und dieselben zugleich auffordern, der Direktion des Unternehmens diejenigen Zusätze und Verbesserungen zugehen zu lassen, die sie etwa zu machen haben, um so die Ausführung der definitiven Ausgabe und die Vollendung des Ganzen zu erleichtern.

A. **Berliner Kunstauktionen.** Auf die neulich angezeigte Rudolph Lepke'sche Versteigerung moderner Bilder vom 16. März folgte kürzlich am 4. April eine weitere Auktion gleichfalls neuerer Gemälde (Katalog 104. Nummern). Von der ersteren liegt uns die Verkaufsliste vor. Bei der Wichtigkeit, welche die Lepke'schen Auktionen zu gewinnen scheinen, erscheint es nicht unangemessen, ein kurzes Resumé zu geben. Von den 98 Nummern gewann etwa die Hälfte einen Preis bis zu 50 Thlrn., ein Viertel ging bis zu 100 Thlr., das letzte Viertel ward um höheren Preis verkauft. Aus diesem letzten Viertel sind hervorzuheben: O. von Wille, „Zechende Landsknechte beim Kartenspiel": 307 Thlr. — M. Michael, „Häusliche Andacht": 240 Thlr. — Plockhorst, „Winzerin am Rhein": 270 Thlr. — Triebel, zwei Landschaften: 156 u. 169 Thlr. 15 Sgr.

Leipziger Kunstauktionen. Nach langer Pause, die durch andauernde Krankheit des Besitzers veranlaßt war, hat das Leipziger Kunstcomptoir (W. Drugulin) wiederum eine Versteigerung von Kupferstichen und einigen Originalzeichnungen anberaumt, welche am 25. April und folgenden Tagen stattfinden wird. — Die nächste Weigel'sche Kunstauktion wird am 9. Mai abgehalten und bringt die Kupferstichsammlung des bekannten Kunstforschers Chr. Schuchardt unter den Hammer.

Digitized by Google

Die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin hat einen neuen Lagerkatalog (No. IV.), ältere Kupferstiche und Radirungen enthaltend, ausgegeben mit beigesetzten festen Preisen. Unter den Meistern, die besonders reich und mit seltenen Blättern vertreten sind, bemerken wir Dürer mit 81, Rembrandt mit 116, A. v. Ostade mit 42, van Dyck mit 30 Nummern.

Die Frauen in der Kunst betitelt sich ein Abschnitt in dem jüngst ausgegebenen interessanten Lagerkataloge der Firma J. M. Heberle in Köln, deren Besitzer, Herr Lempertz, seine umfassenden Kenntnisse in antiquarischen Dingen gern zur Anlage von Specialsammlungen verwerthet, die in ihrer Zusammenstellung dem Bibliographen, wie nicht selten auch dem Kunstfreunde reiche Belehrung bieten. Der in Rede stehende Katalog bildet die Abtheilung N einer typographischen, autographischen und artistischen Kuriositätensammlung und ist speciell der Kulturgeschichte des schönen Geschlechtes gewidmet. Für die von uns vertretenen Interessen kommen nur die letzten Abschnitte desselben mit ca. 700 Nummern in Betracht, welche Porträts, Ideale weiblicher Schönheit, die Frauenarbeit auf dem Gebiete der bildenden Künste, eine Anzahl Gemälde u. dgl. enthalten.

Wiener Kupferstichauktion. Am 20. d. M. beginnt im Auktionslokale von Miethke und Wawra in Wien (Plankengasse 6) die Versteigerung der vom Historienmaler C. Ruß hinterlassenen Kupferstichsammlung nebst einer Anzahl von Aquarellen, Oelstudien und Handzeichnungen alter und neuerer Meister. Unter den Oelstudien erwähnen wir 80 Blätter von Gauermann aus des Künstlers bester Zeit.

E. M. **Philippe Burty** hat bei Gelegenheit der in den Sälen der Union Artistique Statt gehabten Ausstellung der Werke Paul Huet's seine bereits in der Gazette des Beaux-Arts veröffentlichte Arbeit über diesen Meister, beträchtlich vermehrt, in Buchform erscheinen lassen*). In seinem bekannten liebenswürdigen und geistreichen Style schildert er uns die arbeitsvollen Anfänge von Huet's Künstlerlaufbahn, seine Kämpfe gegen die Akademie, seine so ehrenhaft errungenen Erfolge, und fügt zum Belege bisher noch nicht veröffentlichte Briefe und sonstige Dokumente bei, die ihm die Familie des Verstorbenen mitgetheilt hat. Die von Huet niedergeschriebenen Ansichten, die er uns auseinandersetzt, werfen höchst merkwürdige Streiflichter auf den Menschen und den Künstler. — Ebenso ist Burty's kritische Studie über Huets Werke sehr maßvoll und mit großer Sachkenntniß geschrieben und enthüllt vor unsern Augen einen interessanten Winkel der modernen Landschaftsschule. Ein noch dauerhafteres Interesse sichert aber dem hübschen Bändchen ein beigefügtes, höchst gewissenhaftes und vollständiges, erklärendes Verzeichniß, das nicht nur die Gemälde, Studien und Zeichnungen Huet's sondern auch seine Radirungen, Lithographien, verschiedene Illustrationen und Nachbildungen seiner Werke umfaßt. Außerdem ist diesem Buche, das allen denen willkommen sein wird, die sich für die französische romantische Schule, zu deren schönsten Erfolgen die Landschaft und zu deren wackersten Vertretern Paul Huet zählt, interessiren, eine Original-Radirung Huet's, eine „Waldhütte" darstellend, beigegeben.

*) Paul Huet. Notice biographique et critique, suivie du catalogue de ses oeuvres. Paris, Impr. Claye. 134 pages.

Kunstunterricht.

Die Errichtung einer Kunstakademie in Amsterdam ist jetzt beschlossene Sache. Nach zweitägiger Berathung, schreibt die Köln. Zeitung, hat die zweite Kammer den Vorschlag der Regierung zur Gründung der Anstalt angenommen. Die Einrichtungen derselben werden denen der Institute anderer Länder zu gleichem Zwecke ähnlich sein, doch ist aus ihren Lehrfächern die Baukunst ausgeschlossen. Nach holländischer Weise ist das Schulhonorar sehr hoch gestellt, es wird für den ganzen Kursus 100 Fl. für das Jahr betragen. Vorschläge, in dieser Beziehung eine größere Liberalität walten zu lassen, wurden verworfen. Wie auch an anderen Orten werden Preiskonkurse eingerichtet, Medaillen, Reisestipendien ertheilt werden u. s. w. Bisher bestand eine solche Hochschule der Künste in Holland nicht, doch gibt es Zeichenschulen im Haag, Rotterdam, Groeningen und Herzogenbusch, welche auch ferner fortbestehen werden. Obgleich die Volksvertreter über manche Einzelheiten verschiedener Meinung waren, zeigten sie sich im Ganzen dem Vorschlage der Regierung sehr günstig und wären wohl geneigt gewesen, noch mehr zu bewilligen, als die dafür geforderten bescheidenen Mittel.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Dem Rechenschaftsbericht des Kunstvereins für Böhmen für 1868—1869 entnehmen wir folgende Notizen. Die Zahl der Mitglieder hat leider um 197 mit 198 Aktien abgenommen und beträgt sonach nur noch 3462 mit 3834 Aktien. Die Ausstellung lieferte ein günstiges Resultat, indem ein Reinertrag von 667 Gulden dem Fonds für Unterstützung dürftiger Akademiezöglinge überwiesen werden konnte. Für die Verlosung wurden angekauft 37 Kunstwerke für 8132 Gulden, und von Privaten 25 Gemälde für 13,229 Gulden. Der vom Verein gestiftete Fonds für öffentliche Kunstwerke war 1868 auf 61,863 Gulden angewachsen, von denen 3423 Gulden zur Weiterführung des großen, dem Direktor Trenkwald übertragenen Fresko-Gemäldes in der Apsis der Karolinenthaler Kirche verausgabt wurden. Demnächst beabsichtigt der Verein, ein eigenes Ausstellungsgebäude aufführen zu lassen, dessen Hauptsaal auch für öffentliche Koncerte dienen soll.

In New York haben etwa dreißig junge Künstler sich zu einer Gesellschaft unter dem Namen New-York Artist's Union vereinigt, welche einen Ausstellungssalon für Gemälde gegründet hat, der schon im März eröffnet werden sollte.

A. **Berlin.** Während der letzten Zeit war in Duncker's Hofkunsthandlung, später in Sachse's Salon ein Bild ausgestellt, welches in hervorragender Weise die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde in Anspruch nahm: „der Schützenkönig" von Konrad Beckmann. Wie man uns sagte, ist der Künstler geborner Hanoveraner und Schüler Piloty's, und das Bild, bisher im Besitze des Herrn Duncker, nunmehr um einen hohen Preis nach Amerika verkauft. Der Gegenstand und das Kostüm ist dem bayerischen Volksleben entnommen. Der jugendliche Held des Tages im langen weißen Rocke, mit dem Kranze geschmückt, wird von dem gravitätisch ausstaffirten Tambour der Gilde vor die unter freiem Himmel tafelnde Zuschauermenge geführt. In der Mitte auf hohem Lehnsessel thront der Pfarrer mit langer Pfeife, ihm zur Seite sitzen andere Honoratioren. Weiter links ein Tisch mit Frauen, Kindern und älteren Männern, auf deren Gesichtern theilnehmende Freude und Bewunderung einen äußerst lebendigen Ausdruck findet. Zur Rechten des Beschauers ein anderer Tisch mit allerlei Gästen besetzt; einer ist eingeschlafen, er wird von seinem Nachbar geweckt und auf den Zug aufmerksam gemacht, an dessen Spitze der König vom Schießplatze hereinzieht. Im Zuge selbst entwickelt sich ein frischer, lebensvoller Humor, lauter vergnügte Gesichter; den Einen treibt die Feststimmung zu dieser, den Andern zu jener Aeußerung. Im Hintergrunde, vor dem festlich ausgeputzten Bauernwirthshause, bläst die Dorfkapelle. Was dem Bilde seinen ganz besonderen Reiz giebt, das ist die ungemeine Natürlichkeit des psychologischen Ausdruckes, welcher nirgend an Uebertreibung streift, obwohl die große Menge der Figuren dem Künstler die Versuchung nahe genug bringen mußte, zur Steigerung des Ausdruckes die Karikatur zu Hülfe zu nehmen. Wir tragen kein Bedenken den Meister dieses Bildes nach der Seite der Beobachtung hin neben die gefeiertsten Größen unserer Zeit zu stellen, in Bezug auf die naive Auffassung der beobachteten Sujets dürfte er manchem von ihnen überlegen sein. Was die künstlerischen und speciell malerischen Eigenschaften des Bildes betrifft, so läßt die übergroße Fülle von Figuren den Beschauer nicht sofort einen übersichtlichen Eindruck gewinnen; die Bildfläche dehnt sich zu sehr nach der Seite hin aus und das reiche Material würde, wenn die Anordnung mehr auf die Tiefe Bedacht genommen hätte, besser zur Geltung gekommen sein. Doch das ist kein absoluter Nachtheil, ein Anderer würde aus diesem Stoffe drei Bilder gemacht haben. Aber eine Schattenseite — um nicht zu sagen einen Fehler — hat das Bild: der obere Theil, welcher uns den Giebel des Hauses und die Wipfel der herüberragenden Bäume zeigt, hat zu wenig Licht. Die ganze auf den unteren Theil angewandte Farbenscala hält sich in gedämpften Tönen, oben wäre deßhalb ein schärfer einfallendes Licht — vom Himmel sieht man überhaupt nichts — von angenehmer Wirkung gewesen. Der Farbenauftrag ist tüchtig, nicht ängstlich und doch auch nicht von jener virtuosen Breite, die nur zu leicht in Manier übergeht. Nach den Ecken hin

Digitized by Google

zeigt sich, um den Blick des Beschauers der Mitte zuzulenken, eine allzuleichte Vortragsweise. Sie wird freilich heutzutage von den Virtuosen des Fachs mit Vorliebe gepflegt und von Kunstkennern bewundert; außerdem tritt sie bei Beckmann in verhältnißmäßig diskreter Anwendung auf. Trotzdem möchten wir, auf die Gefahr hin, unseren Kunstgeschmack zu kompromittiren, nicht mit dem offenen Geständniß zurückhalten, daß uns das Princip des „kleinen Farbenflecks" in seiner jetzt beliebten Erscheinungsform eine äußerst zweifelhafte Errungenschaft der modernen Maltechnik zu sein scheint. — Schließlich verdanken wir derselben Quelle, aus welcher wir die Eingangs gegebenen sachlichen Notizen berichteten, noch die Mittheilung, daß Herr Duncker einen Stich des schönen Bildes vorbereitet. Vielleicht bringen auch wir demnächst unseren Lesern eine Holzschnittskizze.

Berlin. Das Schinkelfest des Architekten-Vereins wurde am 13. März als am Geburtstage des Meisters in hergebrachter Weise gefeiert. Der Arnim'sche Saal zeigte an einer Langwand eine geschmackvolle rothe Drapirung; vor derselben aber stand zwischen hohen Topfgewächsen auf einem einfachen, mit Laubgewinden geschmückten Postament, das sich auf breitgelagerten Stufen erhob, die Kolossalbüste Schinkel's, dessen Haar ein frischer Lorbeerkranz zierte: auf dem Boden von Hellas hatte fromme Pietät seine Zweige für die Feier des Meisters gewunden. Eine glänzende Versammlung von etwa dreihundert Festtheilnehmern zog in die gastlichen Hallen ein. Der Vorsitzende des Architektenvereins, geh. Oberbaurath Koch, erstattete Bericht über das verflossene Vereinsjahr. Er gedachte mit Genugthuung der sehnlich erwarteten, endlich erfolgten Enthüllung eines würdigen Denkmales für den Meister Schinkel in Mitten des Schauplatzes seiner Wirksamkeit. Dann widmete er dem Andenken der in diesem Jahre verstorbenen Vereinsmitglieder ehrende Worte, und berichtete über den Stand der „Hagenstiftung", welche bei Gelegenheit des fünfzigjährigen Dienstjubiläums des gegenwärtigen Oberlandesbaudirektors von den vielen Verehrern des um die Bauwissenschaft so hoch verdienten Jubilars in's Leben gerufen ist und, zur Unterstützung von Studirenden des Ingenieurfaches bestimmt, in kurzer Zeit ein Kapital von 10,000 Thalern gesammelt hat. Wir heben aus dem Bericht ferner hervor, daß die Reorganisation des Vereins auf breiterer Grundlage durch die am 9. August vorigen Jahres dem Verein verliehenen Rechte einer juristischen Person ihren vorläufigen Abschluß gefunden und sich im Uebrigen vortrefflich bewährt hat. Die Mitgliederzahl und mit ihr die Einnahmen haben sich gehoben, und durch die Uebersiedelung in ein geräumigeres, auf zehn Jahre gemiethetes Lokal hat das Leben in den Vereinssitzungen einen erfreulichen Aufschwung genommen. Sehr unerfreulich dagegen waren die Ergebnisse der Konkurrenzen, sowohl der gewöhnlichen monatlichen, wie ganz besonders der großen Schinkelkonkurrenz. Die Lösung der Preisaufgabe aus dem Gebiete des Hochbaues, Entwurf zu einem Palais für die preußische Hauptbank am Gensd'armenmarkt in Berlin, dem Schauspielhause Schinkel's gegenüber, hat kein einziger Bewerber versucht, und auch für die aus dem Gebiete des Land- und Wasserbaues, Anlage eines großen Flußbafens nebst Schiffahrtskanal bei Breslau, waren nur vier Konkurrenzentwürfe eingegangen. Von diesen hat einer, mit dem Motto „Glück auf", die absolute Billigung der Prüfungskommission gefunden, und ist deshalb mit dem Preise des Reisestipendiums (von 100 Friedrichsd'or) und der Schinkelmedaille belohnt und unbedingt als genügende Prüfungsarbeit für das Baumeisterexamen angenommen worden. Der Preisgekrönte ist der Bauführer Johann Karl Adolph Scheinert aus Sprottau. Eine zweite Arbeit konnte nur bedingterweise als Prüfungsarbeit zugelassen werden.

Es wurde vielfach über die Gründe dieser auffallend schwachen Betheiligung an einer so ehrenvollen Konkurrenz reflektirt, und das wichtigste Moment für die Erklärung der Thatsache in der jetzt in Kraft getretenen neuen Prüfungsordnung für die Architekten gefunden, in Folge deren dem Laureatus der Konkurrenz nicht mehr wie früher die Ersparniß eines ganzen Jahres zu Theil wird. Jedenfalls war der Eindruck ein sehr peinlicher. Der Ministerial-Direktor Mac Lean, der in Abwesenheit des Ministers den Preis überreichte, suchte — unseres Erachtens ohne Noth und mit Unrecht — die Erklärung des Vorredners anzufechten, nach der eine überwiegende Bevorzugung des schneller und besser lohnenden Ingenieurfaches unter dem Drucke der im Allgemeinen materiellen Zeitrichtung und andererseits die große Schwierigkeit der gestellten Aufgabe einen nicht unwesentlichen Theil der Schuld tragen sollte, täuschte indessen die Erwartung der Zuhörer empfindlich, als er schloß, ohne seinerseits eine plausiblere Erklärung der fatalen Erscheinung gegeben zu haben.

Den Festvortrag hielt der Bauinspektor Neumann über das Ziel der Baukunst, welches ihm darin besteht, „diejenigen Formen zu finden, welche den durch die Kunst darstellbaren Ideen unserer Zeit den vollkommen entsprechenden künstlerischen Ausdruck verleihen." Schinkel hat, wenn man die Gesammtheit seines Schaffens als Einheit in's Auge faßt und den scheinbaren Widerspruch zwischen der Begeisterung seiner Jugend für die gothische Kunstform und der späteren Abwendung von derselben zu lösen versucht, den Weg gezeigt, der zu diesem Ziele hinführt. Dies kann nämlich nicht durch Wiedererweckung einer einzelnen Kunstform der Vergangenheit erreicht werden; sondern jede architektonische Gestaltung hat für eine bestimmte Richtung des menschlichen Denkens, Wollens und Empfindens den möglichst guten Ausdruck gefunden; und da keine neuen Formen mehr zu erfinden sind, so kann nur durch passende Kombination und Verwerthung der überkommenen Formenelemente, und zwar aller, die erschöpfende Formensprache für die Ideen unserer Zeit gewonnen werden. Das hat Schinkel wohl eingesehen, und in einer Anzahl von Werken aus seiner reifsten Zeit eine Verschmelzung der überlieferten Bauformen, insonderheit der beiden Hauptgegensätze des klassischen Hellenenthums und des romantischen Germanenthums, vollkommen bewußter Weise angestrebt. Daß ihm die endgültige Lösung der Aufgabe trotzdem noch nicht gelungen, kann nicht befremden, da die künstlerische Formulirung der Ideen einer neuen Zeit stets das Werk von Generationen gewesen. Gewonnen aber ist seit Schinkel unzweifelhaft eine gründliche und allseitige Kenntniß von den architektonischen Grundgestaltungen der früheren Kunstepochen, ohne die eine gesunde Wiederbelebung unmöglich ist, und eine Erweiterung der technischen Hilfsmittel, die der Idee in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel eine früher kaum geahnte Freiheit gestattet. Auf dieser Basis kann und wird sich die Architektur unserer Zeit erfolgreich und fruchtbar entwickeln.

Dies etwa die einfachen und im Allgemeinen ziemlich richtigen Grundgedanken der Rede; für die Entwickelung derselben aber hatte sich der Vortragende einer so abstrakten Denkweise und einer so kühnen Konstruktion aus der Idee befissen, daß man sich unwillkürlich daran gemahnt fand, im Jahre der Säkularfeier Hegel's zu stehen. Vom Boden der Thatsachen gänzlich losgelöst, gab der Redner einseitige Charakteristiken willkürlich statuirter Gegensätze, wie er denn z. B. die Gothik so absolut als die Blüthe der mittelalterlichen Kunst anschaute, daß er, unbekümmert um den Einschnitt, den ihr Auftreten in die Entwickelung der künstlerischen Ideen und der Formenelemente macht, die gothischen Formationen sans façon und ohne von anderen auch nur Notiz zu nehmen als Repräsentanten des mittelalterlichen Geistes behandelte. Hätte er sich vergegenwärtigt, daß jedes Zeitalter etwas Unvergängliches und Ewig-gültiges in sich auslebt, daneben aber auch seine Schranken hat und sich nach gewissen Richtungen überlebt, — so würde er vielleicht gefunden haben, daß beide Theile des mittelalterlichen Wesens in der Kunst in verschiedener Form gesondert zum Ausdruck gelangt sind. Einer Empfindung hiervon konnte er sich auch nicht erwehren, und er hatte alle Hände voll zu thun, seinen Aufstellungen die nöthigen Ergänzungen und Beschränkungen beizugeben, um die flagrantesten Entstellungen des Thatbestandes zu bemänteln, und die Zusätze wiederum einzudämmen und zu verklausuliren, um ihre Wucht nicht die Grundsäulen seines Systems zertrümmern zu sehen. So entstand aus kaleidoskopisch wechselnden und wiederkehrenden Kombinationen von den Begriffen des „Guten, Wahren und Schönen", mit „sittlicher Weltordnung", den Gegensätzen von „Klassisch" und „Romantisch" und noch einer Anzahl ähnlicher Stichwörter, der künstliche Bau einer anderthalbstündigen, nur zu sehr durchdachten Rede, deren architektonischer Systembau mit den krystallinisch regelmäßigen Bildern des Kaleidoskop das gemein hatte, daß die strenge Konsequenz der Konstruktion nur trügerischer Schein und aus einer beliebig zufälligen Komplexion vieldeutiger Elemente durch raffinirte Reflexion scheinbar dargestellt war.

Das aus den ersten Kapacitäten der Kunst und der Wissenschaft und einer erlesenen Anzahl kunstliebender und kunstverständiger Laien zusammengesetzte Publikum hatte guten Ton genug, mit Aufbietung aller Spannkraft dem Redner

Digitized by Google

auf den wunderlich verschlungenen Irrwegen seiner lustigen Spekulation geborsam und geduldig zu folgen, und war selbst so freundlich, ihm am Schluß denjenigen Beifall nicht zu versagen, dessen Mangel dem öffentlich Auftretenden ein Gefühl der Beschämung verursachen würde. Das Gefühl aber, einem unbegreiflichen und unvermutheten Anachronismus begegnet zu sein, war allgemein und ungetheilt: selbst Anhänger der Hegel'schen „absoluten Konstruktion" mußten ihre Uebereinstimmung mit diesem Urtheil bekunden.

Sehr dankenswerth war die Aufmerksamkeit des Festkomité's, welches sämmtliche in dem Vortrage angezogene Zeichnungen und Entwürfe Schinkel's aus dem Schinkelmuseum entliehen und im Saale ausgestellt hatte. Es wurden so wenigstens die paar Punkte, in denen der Ideenüberschwang des Redners das Gebiet der Thatsachen berührte, für alle Hörer klar gelegt.

Der Rede folgte das opulente Festmahl, dessen Genüsse durch trefflichen Quartettgesang, der auch die mit dissonirenden Klängen schließende Preisvertheilung durch die edel freundlichen Weisen „dem Verdienste seine Kronen" aus der Oper „das Donauweibchen" zu einem harmonischen und befriedigenden Ende geführt hatte, erhöht wurden. Oberlandesbaudirektor Hagen brachte den Toast auf Schinkel aus, dessen geistiges Bild er geschickt und wirkungsvoll durch eine Blüthenlese seiner Aussprüche lebendig gemacht hatte. Professor Lucae feierte in schwungvollen und lebhaftesten Anklang findenden Worten den Vorredner, dessen geistiger Jugendfrische er noch lange Dauer wünschte. Telegramme von nah und fern, gereimt und ungereimt, und ihre witzigen, mitunter selbst geistvollen Erwiederungen würzten den Schluß des Mahles, das in gehobenster Stimmung verlief und die Genossen der schönen Feier bis in die Morgenstunden zusammenhielt.

Eine besonders freundliche Ueberraschung machte das Komité den Festtheilnehmern durch Ueberreichung einer trefflich gelungenen großen Photolithographie der Gebrüder Burchard hier nach Schinkel's meisterhafter Federzeichnung des Wasserfalles bei Gastein aus dem Jahre 1811.

B. M.

Der Schlesische Kunstverein hat seinen 19. Jahresbericht (1868—69) veröffentlicht. Wir entnehmen demselben folgende Notizen. Der Ausstellungscyklus der verbundenen nordostdeutschen Vereine Danzig, Königsberg, Elbing, Stettin, Breslau und Görlitz ergab an angekauften Kunstwerken die Summe von 36,369 Thalern, ein Ergebniß, welches nur im Jahre 1861 übertroffen wurde. Auf Breslau entfallen allein 14,550 Thaler, für welche Summe 204 Gegenstände für die Vereinsverlosung und 24 von Privaten erworben wurden. Für das „zukünftige" Museum wurde O. Begas „Friedrich der Große in der Schloßkapelle zu Charlottenburg" und ein Porträt K. von Holtei's von C. Kreyher angekauft, zum Vereinsblatt ein Stich von Habelmann nach Amberg's „Abendglocke" bestimmt. Die Zahl der Mitglieder betrug 1907 mit 1990 Aktien.

—

Vermischte Kunstnachrichten.

om. **Ein neuer Künstlername** ist im Begriff in Paris — man möchte sagen, sich ganz im Stillen zur Berühmtheit aufzuschwingen, wenn nicht einem derartigen Satze der Schein des Widerspruchs allzustark anklebte. Seit etwa zwei Jahren hörte man mehrfach von außerordentlichen Aquarellen und Federzeichnungen reden, welche die Goupil'sche Kunsthandlung besitze, von der Hand eines gewissen Fortuny. Eine kleine Zeichnung mit diesem Namen war Herrn Goupil in die Hände gefallen, und auf sein Befragen erfuhr er, daß dieser junge Künstler, aus Toledo gebürtig, Schüler der Akademie von Barcelona gewesen, seine Studien dann in Rom gemacht habe und noch dort lebe, und daß die fragliche Zeichnung gegen eine einfache Jagdflinte eingetauscht worden sei. Der rührige Verleger und Geschäftsmann besann sich nicht lange, sondern ging nach Rom, von wo er den Künstler, dessen anspruchslose Natur sich leicht in die ihm gemachten Vorschläge fügte, nach Paris brachte. — Seit drei Wochen nun ist in der Goupil'schen Kunsthandlung ein Oelbild mit der Bezeichnung M. Fortuny ausgestellt. Durch die, welche das Bild gesehen hatten, verbreitete sich die Nachricht wie ein Lauffeuer, und jeder neue Beschauer wurde ein Bewunderer und ein Lobpreiser. Das Bildchen stellt ein spanisches Brautpaar und dessen Begleitung vor, das in der Sakristei einer Madrider Kirche den Heirathsvertrag unterzeichnet. Es ist eine Komposition von etwa 20 Figürchen in dem Größenmaß, wie es bei Meissonier gewöhnlich ist, und zu dem Vergleich mit Meissonier fordert überhaupt das Ganze unvermeidlich heraus; denn es steht in Bezug auf Schärfe der Zeichnung, Verständniß der Form und Meisterschaft der Behandlung vollkommen auf seiner Höhe, wenn auch in der Festigkeit der Modellirung und Gediegenheit der Ausführung der junge Meister den älteren nicht erreicht. Von Nachahmung ist übrigens nirgends etwas zu verspüren, nur in der Zeichnung und Ausführung der Hände läßt sich eine Einwirkung Meissonier's nicht verkennen. Worin aber der junge Spanier dem französischen Meister sich ohne alle Frage überlegen zeigt, das ist die geistreiche Lebendigkeit, welche die ganze Komposition durchzieht und beseelt, das ungemein Heitere und Blühende in der Farbenstimmung, welches durch die malerische, bunte spanische Tracht vom Anfang des Jahrhunderts so sehr begünstigt wird, und endlich — though last not least — das Element der Weiblichkeit, welches bekanntlich dem französischen Meister Meissonier ganz fern liegt, während Fortuny dasselbe auf eine Weise betont, daß es, als Jedem willkommene, im rechten Maße eingestreute Würze das ganze, frisch gebotene Gericht durchdringt. — Fortuny wird geschildert als ein sehr ehrenwerther Charakter, einfach in seinen Sitten und seiner Lebensweise, bescheiden in seinen Ansprüchen, eine ächte Künstlernatur, in ungewöhnlichem Grade gleichgiltig gegen Lob und Tadel. Die Zumuthung, sein Bild in den Champs-Elysées auszustellen, soll er standhaft zurückgewiesen haben, und je mehr man ihm den außerordentlichen Erfolg, den dasselbe unfehlbar haben würde, vorstellte, desto entschiedener beharrte er bei seiner Weigerung. Thatsache ist, daß das Bild nicht auf dem nächsten Salon erscheinen wird. Die Verlagshandlung von Goupil, glücklich in dessen Besitz, hat bis jetzt keiner noch so verlockenden Anerbietung, es abzutreten, Gehör gegeben. —

Ueber den Geburtstag von Rubens bemerkt Hr. Fahne in der Köln. Zeitg. Folgendes: „In allen Streitschriften über den Geburtstag des großen P. P. Rubens wird angenommen, daß er 1577 geboren sei; es ist dies aber nach seiner Grabschrift unmöglich. Nach dieser starb er am 30. März 1640, 64 Jahre alt. Wäre nun 1577 sein Geburtstag gewesen, so würde er an seinem Todestage nur 62 Jahre alt gewesen sein. Um aber am 30. März 1640 64 Jahre alt genannt werden zu können, konnte Rubens nur zwischen dem 1. April 1575 und 30. März 1576 das Licht der Welt erblickt haben; im ersteren Falle war er am 30. März 1640 64 Jahre 11 M. 30 Tage, im letzteren Falle genau 64 Jahre alt. Neben dieser Thatsache ist noch eine andere zu berücksichtigen, nämlich daß es damals vielfach Sitte war, einem Täufling den Namen desjenigen Heiligen zu geben, dessen Andenken an seinem Geburtstage im Kalender verzeichnet stand. War doch selbst Johann Rubens, der Vater unseres Künstlers, nach dem Kalender-Heiligen Johannes Abbas in der Taufe benannt worden. (NB. die Abschrift des Denksteins bei Michiels ist irrig, es giebt keinen XIX Calendas Aprilis; es muß statt dessen XIV Calendas Aprilis gelesen werden.) Wenn nun aber P. P. Rubens auf Peter- und Pauletag (29. Juni) geboren ist, so kann es unbedingt nur am 29. Juni 1575 gewesen sein. Liest man aber mit diesen, wie mir scheint, unbestreitbaren Voraussetzungen die Urkunden, welche Backhuizen van den Brink in seinem „Les Rubens à Siegen" ans Licht gefördert und Professor A. Spieß in seinen „Mittheilungen über die Familie Rubens" vermehrt hat, so kann auch nicht einen Augenblick mehr gezweifelt werden, daß P. P. Rubens zu Siegen geboren sein muß, daß er im zweiten Lebensjahre nach Köln kam und nach vollendetem 12. Jahre diese Stadt verließ."

* **In der Krypta von S. Gereon zu Köln** sind gegenwärtig höchst bemerkenswerthe Restaurationsarbeiten im Zuge, über welche wir einem Berichte der Kölnischen Zeitung folgende Notizen entnehmen. Die ganze Unterkirche war ursprünglich mit Wandgemälden und Bodenmosaiken geschmückt, welche jedoch in Folge langer Vernachlässigung, mannigfacher Uebertünchung und Zerstörung allmählig in einen traurigen Zustand gerathen waren. Der Mosaikfußboden war in einzelnen Fragmenten wild durch einander zerstreut, in den Estrich zwischen anderem rohen Plattenwerk eingelassen, theilweise ganz aufgelöst und zerbröckelt; die einzelnen Steinchen lagen haufenweise in den Winkeln umher; Niemand glaubte mehr an die

Digitized by Google

Möglichkeit einer Rettung. Trotzdem ist dieselbe jetzt gelungen. Der Maler Tony Avenarius unterzog sich der mühseligen Arbeit, den Zusammenhang der zerbröckelten Theile zu finden und wieder herzustellen. Es ergaben sich 600 einzelne Fragmente, welche zusammengesetzt eine Folge von Bildern auf einem Flächenraume von etwa 1200 Quadratfuß bilden. Hr. Avenarius hat alle diese Bruchstücke durchgezeichnet und dann ihre Zusammengehörigkeit durch wiederholtes Versuchen und Aneinanderpassen festgestellt. Es ergaben sich fast lebensgroße Figuren, farbig auf weißem Grunde mit ornamentalen Einfassungen und theils mit Inschriften in schwarzen römischen Buchstaben. Sie stellen Geschichten aus dem alten Testamente dar, Samson, David u. s. w., dazu die zwölf Zeichen des Thierkreises in Medaillons. Die Bilder lassen sich im Wesentlichen aus den vorhandenen Stücken herstellen, das einfassende Ornament und die Füllungen müssen dagegen zum großen Theil neu gemacht werden. Für die ursprüngliche Anordnung des Ganzen fand sich leider kein Anhaltspunkt; doch verfährt man bei der Restauration nach Maaßgabe ähnlicher alter Werke und hofft auf diese Weise das Mosaik wenigstens annäherungsweise so herstellen zu können, wie es ursprünglich war. Aus welcher Zeit die Mosaiken stammen, ist bisher nicht mit Sicherheit ermittelt. Der Styl ist jedenfalls ein sehr unentwickelter, Komposition, Zeichnung und Technik sind unbehülflich und roh; die Gestalten des Thierkreises haben einen ganz barbarisch-phantastischen Typus. Das Material ist seltsam gemischt: farbiger römischer Marmor, dann ein weicher Stein, ähnlich dem Solenhofener Lithographiestein, endlich Stückchen von rothen römischen Ziegeln. Auf einen Quadratfuß gehen etwa 600 Stückchen, die in feinen Kalkmörtel eingesetzt sind. — Nach Ueberwindung der angegebenen Schwierigkeiten hat Hr. Avenarius dann seine Aufmerksamkeit den Malereien zugewandt und vorläufig zwei der Gewölbe in Arbeit genommen. Nach sorgfältiger Entfernung der neueren Tünchen und Uebermalungen fanden sich die ursprünglichen Malereien noch so kenntlich, daß sie vollkommen hergestellt werden können, was denn auch bei einem der Gewölbe schon geschehen ist. Die Malereien stammen ihrem Style nach vermuthlich aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Sie sind mit sicherer Hand, nicht gerade sehr sorgfältig, aber mit Geschick und nicht durch Schablone in derben schwarzen Konturen auf weißem Gypsgrunde gezeichnet und mit einfachen Localfarben ausgefüllt; die innere Form ist nur mit leichten schwarzen Linien angegeben. Die Graten der Gewölbe sind mit farbigen Streifen markirt, aus den Ecken erhebt sich grünes Laubornament mit rothen Rosen; in den Gewölbfeldern stehen, oder schweben vielmehr, die heiligen Gestalten mit Spruchbändern, worauf ihre Namen in Majuskelschrift stehen. In dem bereits hergestellten Gewölbeviereck linker Seite befindet sich in einer Glorie die heilige Dreifaltigkeit mit den Symbolen der vier Evangelisten, dann die heiligen Augustinus, Maternus, Antonius Abbas, Cosmas, Bartholomäus, Sylvester, Erasmus, Jodocus und Georgius. In dem Gewölbe zur rechten Seite, welches in Arbeit ist, befindet sich der Welterlöser in der Glorie und die Heiligen Bonifacius, Quirinus, Eustachius, Katharina, Barbara, Agnes. Das zwischen beiden befindliche Gewölbe in der Mitte enthält nur Blumen- und Laubornamente. Das Ornament in diesen Malereien zeigt noch den romanischen Stil, während die Figuren schon an die Weise der gothischen Periode erinnern. Der Erfolg der bisherigen Arbeiten ist so vollkommen, daß man nur wünschen kann, die Arbeit von so geschickter und gewissenhafter Hand fortgesetzt und auf die übrigen Theile der Krypta ausgedehnt zu sehen. Die Wandmalereien werden freilich zum Theil sehr große Schwierigkeiten bieten. Die Wände sind mit lebensgroßen Heiligengestalten bemalt, die wohl hundert Jahre jünger als die ursprünglichen Gemälde der Gewölbe, jedoch viel mehr zerstört und theilweise ganz erloschen sind. Die unvernünftigen Restaurationen des Jahres 1820 haben hier viel geschadet; indem man damals kolossale Steinsarkophage als Altäre an die Wände baute, hat man die unteren Hälften der Bilder verdeckt und zerstört, das Uebrige ist abgeputzt worden und wohl dadurch noch mehr verblaßt, theils auch ganz abgefallen: hier und da lassen die Bilder auch frühere Retouchen vermuthen. Was sich jetzt davon erkennen läßt, zeigt eine breite, schwungvolle Zeichnung im Style der kölnischen Meister vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Den Gewölbebildern mehr entsprechend ist ein Gemälde über der westlichen Eingangsthür, Christus am Kreuze mit Maria, S. Johannes und Engeln, wahrscheinlich aber auch schon früher retouchirt. Wenn die jetzt begonnene Restauration der Gruftkirche vollendet sein wird, wenn der an sich nicht unschöne Altaraufsatz aus der Renaissancezeit und die ungeheuren Steinsarge entfernt sein werden, wie man beabsichtigt, Wände und Fußboden ihren ursprünglichen Bildschmuck wieder haben werden, dann wird das alte Bauwerk wieder in seiner ganzen ernsten Pracht und Majestät dastehen. Wie wir hören, sind Geistlichkeit und Kirchenvorstand eifrig für die Vollendung bestrebt, an Geldmitteln pflegt es bei solchen Unternehmungen in Köln auch nicht zu fehlen, und nach dem schon Geleisteten zu schließen, besitzt man in Herrn Avenarius einen so kundigen, sorgfältigen und gewissenhaften Restaurator, daß die Sache nicht wohl in besseren Händen liegen kann.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Andresen, Andr., Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke. Auf Grundlage von Heller's prakt. Handbuch für Kupferstichsammler bearbeitet. I. Band, erste Hälfte. VIII u. 400 Seiten. gr. Lex. 8. Leipzig, T. O. Weigel.

Justi, Carl. Die Verklärung Christi. Gemälde Raphaels in der Pinakothek des Vatican. Eine Rede. 39 S. gr. 8. Leipzig, F. C. W. Vogel. 10 Sgr.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 3.

Gegenwart und Zukunft der Kunst. — Neue Kirche zu Nennkirchen bei Trier. Von Wiethase. (Mit Holzschn.). — Geschichte der christlichen Grabschriften. 3. Die Periode von der Reformation bis zum dreißigjährigen Kriege.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1869. Heft IV.

Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone. Abtheilung: Malerei. Von Otto Mündler. (Schluss.) — Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Akten der Grossherzoglichen Kunst-Anstalten zu Weimar. Mitgetheilt von Dr. A. von Zahn. — Entgegnungen und Berichtigungen von Ernst Förster. — Der Kampf der Breslauer Malerzunft um ihre Privilegien im XVI. und XVII. Jahrhundert. Von Alwin Schultz. — Zu Michelangelo's Statue Julius II. Von Herman Grimm. — Bibliographie und Auszüge.

Gewerbehalle. 1870. 3. Heft.

Italienische Renaissanceverzierungen vom Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia. — Romanische Reliefs vom Baptisterium zu Parma. XII. Jahrh. — Renaissance-Kapitäl vom Palast Scrofa zu Ferrara. — Schmuckkästchen, Florentiner Arbeit des 16. Jahrh. — Modernes: Bauverzierung; Flachmuster für Parquets; ländlicher Pavillon; Polsterstuhl und Tisch für Speisezimmer; Waschtisch; Möbel im Style Louis XVI; Kronleuchter in Bronze; Kamingitter; Bronze-Tisch; Bronze-Tisch mit Schale und Gas-Arm; Posamentirarbeiten; römische Goldwaaren.

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Märzheft.

Overbeck, par M. René Menard. (Mit Holzschn.) — Prud'hon, par M. Ch. Clément. (Mit Holzschn. und einer Radirung von Leop. Flameng.) — Rabelais, dessinateur, par M. Champfleury. (Mit Holzschn.) — Collection San Donato, les curiosités, par M. Ph. Burty. (Mit einem Stich nach Tizian's Christus in Emaus von Revelle). — L'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud, par M. Eug. Müntz. — L'exposition de Lyon. — Une epée du XIII siècle, par Ed. de Beaumont. (Mit Holzschn.)

Chronique des Arts. Nr. 11—13.

L'enseignement du dessin rendu obligatoire dans les écoles primaires de l'Autriche, par M. Eug. Müntz. — La collection La Caze, par M. Ph. Burty. — La société des professeurs de dessin allemands. — Victor Parmentier, par M. Jules Cousin.

Journal des Beaux-arts. Nr. 5 u. 6.

Joost van den Vondel et les monuments élevés à sa gloire. — Les peintures historiques du palais ducal par Slingeneyer.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 72.

Ueber perspectivische Fehler in der Porträtphotographie. Von Dr. H. Vogel. — Ueber Herstellung grosser Negative. Referat von C. Quidde. — Gemoser's Lichtdruck. (Mit 1 Photographie.)

Reklamationen

wegen verspätetem Empfang der Hefte der Zeitschrift wolle man stets bei der Buchhandlung oder der Postanstalt anbringen, bei welcher die Bestellung gemacht ist. Direkte Expedition von hier aus kann nur ausnahmsweise erfolgen gegen frankirte Einsendung des Abonnementsbetrags von 5⅓ Thlr. pro Jahrgang innerhalb des Deutsch-Oesterreichischen Postbezirks. Bei Expedition nach anderen Ländern muß ein Portozuschlag erhoben werden.

E. A. Seemann.

Digitized by Google

Inserate.

Leipziger Kunstauktion.

9. Mai 1870.

Die reiche Kupferstichsammlung des Herrn Chr. Schuchardt, Museums-Direktors in Weimar.

Rud. Weigel's Kunstauktion.
[81] Dr. A. Andresen.

Albrecht Dürer Verein.

[82] Behufs der demnächst stattfindenden Wahl des Gedächnißblattes für 1870, werden die verehrlichen Herrn Künstler (Kupfer- und Stahlstecher), welche Anerbietungen zu machen gedenken, eingeladen, sich von heute an

binnen vier Wochen

an das unterfertigte Direktorium des Vereins wenden und Probeblätter mit Preisangabe an dasselbe einsenden zu wollen.

Nürnberg den 26. März 1870.

Das Direktorium des Albrecht Dürer-Vereins.

Drugulins 48. Kunst-Auction.

[83] *Den 25. April* mehrere werthvolle Sammlungen von

Kupferstichen und Radirungen.

Kataloge gratis, franco gegen franco.

W. Drugulin in Leipzig.

[84] In unterzeichnetem Verlage erschien soeben:

Schweizerisches

Kunst-Album.

Holzschnitte nach Originalien schweizerischer Künstler.

Erste Sammlung.

16 Blatt. hoch Fol. auf feinem Kupferdruckpapier eleg. cart. Preis 1 Thlr.

Haller'sche Verlagshandlung in Bern.

[85] Von meinem grossen Lager-Kataloge Nr. 74,

Kulturgeschichte und Kuriositäten

in Druckschriften, Fliegenden Blättern, Bildern, Autographen und Monumenten, erschien soeben die Abtheilung N:

Die Frauen, in der Geschichte, im Hause, in der Gesellschaft, Liebe & Ehe, Literatur ꝛc. sowie reiche Auswahl von Frauen-Arbeiten im Gebiete der zeichnenden Künste.

2059 Nummern, Preis 2 Sgr.

Dieser Katalog ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen, und wird auch bei Einsendung des Betrages durch den ganzen deutschen Postbezirk franco von mir versandt.

J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln.

Kupferstecher,

welche im Radiren geübt sind, wollen unter Einsendung von Probeleistungen und Angabe der Honorar-Forderungen ihre Adresse aufgeben bei der Expedition d. Bl. [86]

BERLINER KUNST-AUCTION.

Berliner Kunst-Auction.

Am 25. April u. folg. Tage

Kupferstich-Versteigerung.

Nachlass d. General Gessler (Dilaver Pascha), Professor Carl Schulz etc.

Der 150 Nummern umfassende Katalog enthält ausser guten Grabstichelblättern (dabei viele avant la lettre) auch interessante Radirungen, Zeichnungen und Kunstbücher.

Kataloge franco u. gratis.

Rudolph Lepke.
Auctionator für Kunstsachen.
Berlin, Kronenstr. 19a. [87]

Kunst-Auktion in Wien.

Montag den 20. April und die darauf folgenden Tage bringen wir die reiche Sammlung alter Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen ꝛc. ꝛc. aus dem Nachlasse des Professors und Historienmalers C. Ruß zur öffentlichen Versteigerung.

Kataloge durch uns und die bekannten Buch- und Kunsthändler, die auch Aufträge übernehmen.

Miethke & Wawra,
[88] Kunsthändler in Wien.

[89] **Alle Buchhandlungen** nehmen Bestellungen an auf die bei **J. Engelhorn** in **Stuttgart** erscheinende:

Gewerbehalle 1870

Jährlich 12 Lieferungen: à 9 sgr. = 30 kr. südd. = 1 Fr. 10 Ct.

Reiche Sammlung von Ornamenten und Abbildungen aller Gegenstände der Kunstindustrie mit ausführlichen Detailzeichnungen in natürlicher Größe und Anweisungen für die Praxis.

Die Jahrgänge 1863—1866 sind fortwährend à Thlr. 3. = fl. 4. 48.; 1867—1869 à Thlr. 3. 18. = fl. 6. zu haben.

Nr. 14 der Kunst-Chronik wird Freitag den 6. Mai ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. Mai.

Nr. 14.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Otto Mündler †. — Die Kupferstichsammlung Brentano-Birckenstock. — Das Museum Minutoli. — Korrespondenz (Karlsruhe). — Nekrolog (Louis Lamothe, Pierre Manguin, Alexis François, Raymund Monvoisin, Paul Emilie Botta, Andreas Scheifhout, Charles Degroux, D. Maclise). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Inserate.

Otto Mündler †.

Schon wieder hat der Tod einen ausgezeichneten Fachgenossen und theuren Freund mit jähem Griff aus unsrer Mitte weggerissen: Otto Mündler starb, vom Gehirnschlage betroffen, am 14. April zu Paris, 59 Jahre alt. Eines der scharfsichtigsten Kenneraugen hat sich damit für immer geschlossen, einer unserer geistvollsten und liebenswürdigsten Schriftsteller für immer die Feder niedergelegt, und über dem reichen Schatze goldener Kunsterkenntniß und Erfahrung, aus welchem der Dahingegangene jedem Strebenden, der ihm nahe trat, mit freigebiger Hand zu spenden pflegte, schloß sich das Grab. Wir vollends, denen er vom Anbeginn unseres gemeinsamen Wirkens bis zum letzten Athemzuge als treuer Berather und Helfer zur Seite stand, haben Ursache, seinen Verlust als einen unersetzlichen zu betrauern. Bequem gefällig, schlecht und recht allem Guten und Schönen zugethan, sicher in seinem Wissen, anziehend in der Darstellung und dabei von stets gleichwägender Gerechtigkeit im Urtheil, war er uns ein rechtes Ideal des kunstgebildeten Mannes, welchem der stete Verkehr mit den höchsten Gütern der Menschheit die Weihe edelmüthiger Gesinnung ertheilt hat.

Otto Mündler war am 3. Februar 1811 zu Kempten in Bayern geboren, wo sein Vater, Otto Philipp, das Amt eines Lehrers der französischen Sprache am dortigen Gymnasium, später das eines Subrektors an der Realschule bekleidete. Als Erstgeborener von elf Geschwistern von den Eltern für den geistlichen Stand bestimmt, bezog er nach beendigter Gymnasialzeit, 17 Jahre alt, die Universität München. Hier wohnte er bei einem Anverwandten, dem Bildhauer Leeb, und dem Umgange mit dem Vetter und dessen Gattin, einer Römerin von Geburt, ist ein für sein Leben entscheidender Einfluß zuzuschreiben. Nach einjährigem Aufenthalt in München, wo er besonders den philologischen Studien oblag, ging er nach Erlangen, um dort während dreier Jahre sich seinem Fachstudium, der Theologie, zu widmen. Indeß vernachlässigte er auch die von ihm mit besonderer Vorliebe betriebenen Sprachstudien nicht und ließ sich von Rückert, an welchem er von jener Zeit an mit treuer Verehrung hing, in das Spanische sowohl wie auch in das Sanskrit einführen. Mit aller Begeisterung eines jugendlichen Herzens für große Ziele und ideale Zwecke dem Burschenleben zugethan, übte er als Sprecher der Verbindung, der er angehörte, einen belebenden Einfluß auf seine Kommilitonen aus, die an ihm ein leuchtendes Vorbild patriotischer Sinnesart und deutscher Wahrhaftigkeit fanden. Die Ferienzeiten benutzte er gern zu Ausflügen nach Pemmersfelden, wo er sich oft den ganzen Tag in die Galerie einschließen ließ, um ungestört seiner Bilderliebhaberei und seinen ersten ernstlicheren Kunststudien nachgehen zu können.

Sein fünftes und letztes Studienjahr verbrachte Mündler in Berlin und bestand sodann im Herbst 1833 seine theologische Prüfung in Ansbach, wo er auch einige Male in der Stadtkirche gepredigt hat. Um sein Fortkommen zu suchen, nahm er bald darauf, im Januar 1834, eine Stelle als Hauslehrer in Launay am Genfer See an und wandte sich von dort im Frühjahr 1835 nach Paris. Nach einigen Monaten seines dortigen Aufenthalts fand er eine Stelle als Haushofmeister bei dem Sohne eines Deputirten aus Bordeaux, Questier mit Namen, welche ihm erlaubte, seinen Aufenthalt in Frankreich zu verlängern, und ihm zugleich Gelegenheit gab, zum ersten Male seine Kunststudien praktisch zu

Digitized by Google

zu verwerthen. Sein Brodherr, der eine nicht unbedeutende Gemäldesammlung besaß und diese zu veräußern wünschte, nahm keinen Anstand, Mündler, dessen Fähigkeiten er erkannt hatte, mit dem Verkaufe der Bilder zu betrauen, den dieser auch alsbald in Paris ins Werk setzte. Dieser Auftrag hat ohne Frage über unseres Freundes ferneren Lebensgang entschieden. Die Theologie wurde für immer dem Kunststudium geopfert, und der Gemäldehandel gewährte leicht die geringen Mittel, deren Mündler zu seinem Unterhalte bedurfte; denn der einzige Luxus, den er trieb, war seine Kunstsammlung, zu welcher einige Stücke aus dem ehemals Questier'schen Besitz den ersten Grund gelegt hatten.

Zur Erweiterung seiner Kenntnisse und seiner Verbindungen entschloß er sich, im August 1837 nach England zu gehen, wo er ein halbes Jahr verweilte. Im Sommer 1842 fand sein langgehegter Wunsch, Italien zu sehen, Erfüllung; am 22. Oktober betrat er zum ersten Male den kunstgeweihten Boden Roms, von wo er, bereichert durch Studium und Erfahrung, nach Paris zurückkehrte. Bei einer zweiten Reise nach London, 1845, lernte er Sir Charles Lock Eastlake kennen, und aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich bei wiederholtem Besuche Englands eine dauernde freundschaftliche Verbindung, in Folge welcher Mündler im Jahre 1855 zum ausländischen Agenten der Nationalgalerie in London auf die Dauer von zwei Jahren ernannt wurde.

Die meisten seiner dreizehn Reisen nach Italien hat er mit diesem feingebildeten Manne gemacht, dessen Wesen und Wirken er uns im vorigen Jahrgange der Zeitschrift so meisterhaft schilderte. Wie wir ein gutes Theil von Eastlake's Wirksamkeit, welcher England den Grundstock seiner Nationalgalerie verdankt, der kundigen Hülfe Mündler's zuschreiben dürfen, so theilte dieser mit seinem ehemaligen Gönner und Freunde auch jenen seltenen Verein von Eigenschaften des Geistes und des Herzens, welchen er in Eastlake verehrte und liebte: die umfassendsten Kenntnisse, verbunden mit rührender Bescheidenheit, alle Fähigkeiten und Vorzüge der echten Weltbildung bei gänzlicher Abwesenheit von Eitelkeit und Selbstsucht. Auch darin waren sich die Beiden gleich, daß sie bei aller Vielseitigkeit der Bildung und in dem stets erneuten Verkehr mit der Fremde ein Jeder die nationale Art des Denkens und Empfindens treu bewahrt hatten. Obwohl Mündler den bei Weitem größeren Theil seines Lebens in Paris zubrachte und mehrere fremde Sprachen, außer dem Französischen besonders das Italienische und Englische, vollkommen beherrschte, blieb er doch ein echter Deutscher und der deutschen Wissenschaft und Literatur mit Begeisterung zugethan. Seine Lieblingsdichter waren Goethe und Rückert; Letzteren pflegte er aufgeschlagen neben sich liegen zu haben und liebte es, dessen Sprüche Freunden herzusagen. Ebenso kolossal wie seine Bilderkenntniß und sein Gedächtniß für künstlerische Beobachtungen war seine Belesenheit in der kunstwissenschaftlichen Literatur. Jedes neue Werk von Bedeutung arbeitete er auf's gewissenhafteste durch und war auch auf Gebieten, in welchen er niemals als Schriftsteller auftrat, wie z. B. auf dem der Kunstgeschichte des klassischen Alterthums, in erstaunlicher Weise unterrichtet.

Mündler's erste größere Schrift war der „Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée national du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux, Paris, 1850", 230 S. 8. Sie machte in Paris das größte Aufsehen und stellte ihren Verfasser mit einem Schlage in die Reihe der ersten Kunstgelehrten und Kunstkenner unserer Zeit. Allerdings mag sie auch den ersten Anstoß zu jener Thätigkeit gegeben haben, in welcher der nun weithin bekannte, von allen Liebhabern, Kunsthändlern und Galeriebesitzern vielumworbene Mann sein ferneres Leben hinbringen mußte. Man kann wohl sagen, daß er nicht zu reisen brauchte, um seine Kenntnisse zu erweitern. Denn es verging seit zwanzig Jahren während der Saison vom November bis Juli fast kein Tag, ohne daß Mündler eine Anzahl Bilder oder ganze Sammlungen zu beurtheilen und zu schätzen hatte. Und diese oft sehr undankbaren, für Manchen unleidlichen Aufgaben erquickten und erheiterten ihn! Seine Liebe zur Kunst, namentlich zur Malerei, ließ ihn weder Abspannung noch Ueberdruß empfinden. Lernen und Sehen war sein höchster Genuß, und noch in den letzten Wochen vor seinem Tode wiederholte er einem Freunde, welchem wir diese Mittheilung verdanken, er habe seine größte Freude daran, gewiß zu sein, daß sein Gesicht immer schärfer werde!

Unter den Männern, deren Freundschaft und Gunst sich der Verstorbene erfreute, seien hier noch die Brüder Winterhalter, Ch. Clément, Reiset, B. Suermondt, W. Bürger, sein langjähriger Hausgenosse Sano und die Freiherren von Rothschild genannt, welche ihre Bilder alter Meister nur durch Mündler's Vermittelung zu kaufen pflegten, und in deren Auftrage er auch, soviel wir zu wissen glauben, vor einigen Jahren nach St. Petersburg ging. Solche Sendungen und Berufungen in's Ausland wurden dem Verewigten häufig zu Theil. Die letzte, der er Folge geben konnte, geschah durch den Grafen Andrassy nach Pest, wo Mündler vorigen Spätherbst die Galerie des Fürsten Esterhazy abzuschätzen hatte. Eine Einladung des kunstsinnigen Großherzogs von Oldenburg für nächsten Sommer erhielt er kurze Zeit vor seinem Tode.

Neben dieser unausgesetzten geschäftlichen Thätigkeit und einer weitverzweigten Korrespondenz ging ein nicht minder rühriges literarisches Wirken her, dessen Früchte ebenso sehr dem weiteren kunstliebenden Publikum wie den Forschern und Lernenden zu Gute kamen. Wir erinnern

Digitized by Google

hier nur kurz an drei hervorragende kunſtgeſchichtliche Werke der jüngſten Zeit, welche der uneigennützigen Beihülfe Mündler's einen hauptſächlichen Theil ihres Werthes verdanken: Die vierte, von Lübke bearbeitete Auflage von Kugler's Kunſtgeſchichte, das Meyer'ſche Künſtlerlexikon und die Zahn'ſche Ausgabe von Burckhardt's Cicerone. Das letzte größere Werk, welches Mündler ſelbſtändig unternahm, war der Text zu den vierzig Radirungen Unger's nach Bildern der Kaſſeler Galerie, von dem die Leſer im vorigen Hefte der Zeitſchrift die erſte Probe erhalten haben. Außerdem enthielt jenes Heft von des Verewigten Hand den Bericht über die Verſteigerung der Sammlungen von San Donato, deren früherer Eigenthümer in dieſen Tagen auch zu den Todten hinabgeſtiegen iſt, und endlich die Notiz über den neu auftauchenden ſpaniſchen Genremaler Fortuny.

Dieſer Willkommgruß, dem Morgen eines jungen Talentes dargebracht, war zugleich Mündler's Abſchiedswort an uns. An demſelben Tage, an welchem dieſes an die Oeffentlichkeit gelangte, ereilte ihn das Verhängniß, und zwar ſeltſamerweiſe in der Wohnung des Künſtlers, zu deſſen Ruhme Mündler das letzte Mal die Feder angeſetzt. Schon voriges Jahr hatte ſich in Geſtalt einer zeitweiligen Lähmung des Armes, die ihm das Schreiben längere Zeit ganz verſagte und bis an ſein Ende ſehr erſchwerte, der Todesbote bei ihm eingeſtellt. Jetzt traf er den ſonſt völlig Geſunden mitten im heiteren Geſpräch über Bilder und Zeichnungen mit ſo furchtbarer Gewalt, daß nach dem Eintreten der Apoplexie kein Wort mehr über die Lippen zu bringen und die Kunſt von vier herbeigerufenen Aerzten keine Rettung zu bringen vermochte. Man konnte den völlig Bewußtloſen nicht einmal mehr nach Hauſe bringen. Nach einer Agonie von vierundzwanzig Stunden war er eine Leiche.

Mündler hinterläßt einen werthvollen Kunſtbeſitz an Oelgemälden, Aquarellen, Bronzen und Büchern, welche theils in Paris, theils in Ludwigshafen bei ſeinen Verwandten aufbewahrt ſind und, wie wir hören, im Laufe dieſes Jahres verſteigert werden ſollen. Seine ſterblichen Ueberreſte haben die Brüder in heimatlicher Erde beſtattet. So iſt er, den der Jammer der deutſchen Kunſtzuſtände zu keiner ſeinem Werthe angemeſſenen Stellung im Vaterlande kommen ließ, wenigſtens im Tode wieder das geworden, was er ſtets im Geiſte war: der Unſere!

Wien, 30. April 1870. **C. v. Lützow.**

Die Kupferſtichſammlung Brentano-Birckenſtock.

Am 16. Mai beginnt die Auktion der vielgerühmten aber bisher wenig bekannten Birckenſtock'ſchen Sammlung. Vor hundert und fünf Jahren durch den kaiſerlichen Hofrath Joh. Melchior Birckenſtock in Wien begründet, nach deſſen Tod (1804) von der Erbtochter Frau Schöff Brentano nach Frankfurt gebracht, wird ſie jetzt in alle Weltgegenden zerſtreut werden. Wer aber den einen oder den andern Schatz bei der Verſteigerung erobert, wird, wie Dr. Ruland in ſeinem trefflichen Vorworte zum Auktionskataloge bemerkt, mit demſelben Stolze und der gleichen Befriedigung auf die Marke B B weiſen, welche die Signatur Mariette's, die Marken Arundel's oder des Prinzen de Ligne dem Kupferſtichkenner gewähren. Die Herkunft verbürgt die Trefflichkeit der Blätter. Es dürfte gegenwärtig nur noch wenige Privatſammlungen geben, welche einen ſo ſtark ausgeprägten perſönlichen Charakter beſitzen, wie die Birckenſtock'ſche. Wenn man das Werk durchblättert, gewinnt das Bild des achtzehnten Jahrhunderts, vor Allem der aufgeklärten Wiener Geſellſchaft aus der Joſephiniſchen Zeit mit ihren liebenswürdigen Seiten, mit ihrer eifrigen Kunſtliebe, ihrem auserleſenen Geſchmacke, ihrem feinen Genußſinn neues Leben. Birckenſtock, der Schwager von Sonnenfels, der Günſtling Joſeph's II., der Vertraute des Fürſten Kaunitz, tritt deutlich vor unſeren Blick; wir ſehen ihn in freundlichem Verkehre mit Adam Bartſch und dem Grafen Fries, mit dem Herzoge von Sachſen-Teſchen und dem Prinzen de Ligne, die alle in Sammeleifer erglühten, alle in der erſten Reihe vornehmer Kunſtkenner ſtanden. Es hatte ſich damals eine geiſtige Ariſtokratie in Wien vereinigt, welche in ganz Deutſchland ihres Gleichen ſuchte und ſeitdem nicht wieder, am wenigſten in Wien, angetroffen wird. Von dieſer ariſtokratiſchen Kunſtbildung legt die Birckenſtock'ſche Sammlung das glänzendſte Zeugniß ab; die Vorliebe für beſtimmte Meiſter, die Gleichgültigkeit gegen einzelne Richtungen — die Malerradirungen des 17. Jahrhunderts z. B. ſind nur ſpärlich vertreten, — die Wahl der Blätter, die aus ächter Gourmandiſe hervorgegangene Sorgfalt für den Erwerb prächtiger Drucke, intakter Exemplare, dies Alles iſt für die damalige Zeit überaus charakteriſtiſch. Ohne Mühe könnte man aus der Natur der Sammlung die vollſtändigen Züge entlehnen zur Zeichnung des Porträts ihres Begründers, wie er dachte und empfand, welche künſtleriſchen Grundſätze er hegte, was er liebte und was er haßte. Auf der anderen Seite aber drückte das perſönliche Weſen Birckenſtock's der Sammlung nicht nur ein klar ausgeſprochenes Gepräge auf, ſondern verlieh ihr auch eine ſachliche Bedeutung, welche von keiner neueren Sammlung wieder erreicht wurde.

Unter den 3498 Nummern der Sammlung giebt es zahlreiche Prachtblätter, deren Betrachtung den höchſten Genuß gewährt, um deren Beſitz vorausſichtlich ein heißer Kampf entbrennen wird. Wir heben u. A. hervor: den Triumph Kaiſer Maximilian's, ein vollſtändiges Exemplar von 137 Blättern, von welchen 97 nach dem Waſſerzeichen noch einem Drucke des 16. Jahrhunderts, die übrigen 40 dem Innsbrucker Drucke von 1777 entſtammen. Bekanntlich hat Dr. Thauſing die Autorſchaft des

Digitized by Google

Triumphes theilweiſe auf A. Dürer zurückgeführt, und in der That, wenn uns die Beweisführung des geehrten Wiener Forſchers noch einen Zweifel zurückgelaſſen hätte: der Anblick des Triumphwagens, ſowohl der Ornamente wie der Figuren, mußte uns zu Thauſing's Anſicht bekehren. Wir nennen weiter das Hollar'ſche Blatt. (P. 74): die Königin von Saba, ein reines Aetzblatt vor dem Grabſtichel, auf der Rückſeite mit einem Autograph Hollar's verſehen, einem eigenhändigen Brief des Künſtlers an Herrn Hendrich van der Borcht in Frankfurt gerichtet, in welchem er ſich über ſein techniſches Verfahren ausſpricht, die Nothwendigkeit, „nachdem er das Aetzwaſſer abgeſchitt, das ganze Stuck nach dem Prinzipal mit dem Grabeiſen zu corrigiren", betont. Das Blatt würde im Prager Hollareum am beſten aufgehoben ſein. Von bewunderungswürdiger Schönheit ſind die Paſſion Chriſti (12 Blätter) von Martin Schön, einzelne Blätter der Rubens'ſchen Schule, als große Raritäten das Gelage des Meiſters E. S. (B. 90), ein noch nicht beſchriebenes Blatt des Meiſters mit dem Weberſchiffchen aufzuzählen. Ueberhaupt kommt kaum ein Blatt in der ganzen Sammlung vor, das ſich nicht durch die Schönheit der Erhaltung, die Trefflichkeit des Zuſtandes auszeichnet. Die Krone bleibt aber doch Marc-Anton. Und hier war die perſönliche Neigung, wie ich oben andeutete, von entſcheidendem Gewichte. Birckenſtock, nach ſeiner ganzen Natur, nach der an das Elegante ſtreifenden Richtung der Zeit, duldete nur die ſauberſten Exemplare, die beſten Abdrücke in ſeiner Sammlung. Bei keinem Meiſter kommt es aber auf die Beſchaffenheit des Druckes ſo ſehr an, wie bei Marc-Anton, bei keinem iſt der Unterſchied zwiſchen früheren und ſpäteren Abdrücken ſo groß, bei keinem auch der gute Druck ſo ſchwierig. Marc-Anton's feine Strichelführung, klaſſiſch reine Umrißzeichnung kommt nur bei ſolchen Abdrücken zur Geltung, die bei aller Kräftigkeit doch jeden einzelnen Strich deutlich zeigen, die Halbtöne nicht in einander miſchen. Wie ſelten erfreut ſich der Kunſtfreund des Anblickes ſolcher Blätter, wie ſehr hat Marc-Anton darunter gelitten, daß ſein Werk vom Drucker ſo häufig verunſtaltet wurde! In der Birckenſtock'ſchen Sammlung nun treten uns eine überraſchend große Zahl von erſten Drucken entgegen, von ſolcher Harmonie der Farbe, von ſolcher Reinheit und Zartheit des Tones, daß wir wohl die Begeiſterung der Zeitgenoſſen für den großen Künſtler begreifen. Wir notiren beſonders folgende Blätter: Gott befiehlt Noah, die Arche zu bauen, Potiphar's Frau, das Abendmahl, die h. Cäcilie, der Amorettentanz (auf der Rückſeite mit einer Handzeichnung vielleicht von Rafael's Hand), den Parnaß, die Kletterer (die Landſchaft iſt Lucas von Leyden entlehnt), und vor Allem Aretino, unter den Perlen der Sammlung wieder die glänzendſte. Außer der wunderbar prächtigen Erhaltung der Einzelblätter iſt aber auch die große Vollſtändigkeit des Marc-Anton'ſchen Werkes zu rühmen. Die Sammlung zählt, einige Blätter von Marco di Ravenna und Agoſtino Veneziano einbegriffen, 226 Nummern Marc-Antons. Unſere Aufmerkſamkeit wurde beſonders auf die ſeltenen kleinen Blättchen, welche Einzelheilig- und Einzelfiguren zwiſchen Leiſten, offenbar für Gebetbücher beſtimmt, darſtellen, gelenkt. Daß Marc-Anton Vieles unſerem Dürer und Lucas von Leyden zu danken hat, war bekannt, daß er aber auch mit unſeren Kleinmeiſtern rivaliſirt, mit Erfolg dieſes wagt, wird erſt recht aus der Birckenſtock'ſchen Sammlung erſichtlich. Von allen dieſen Schätzen wird ſchwerlich viel in Deutſchland bleiben. Freuen wir uns wenigſtens, daß der Geburtsort der Sammlung Deutſchland war, vergeſſen wir über die Bewunderung der Sammlung nicht der Anerkennung, welche Herrn Preſtel, dem berühmten Kunſthändler und Kunſtkenner in Frankfurt gebührt. Sein Katalog der Birckenſtock'ſchen Sammlung iſt ebenſo elegant in der Ausſtattung — ſechs Photographien ſind ihm beigegeben — wie gediegen und tüchtig in Anordnung und Kritik.

A. Springer.

Das Muſeum Minutoli.

Ueber den Verkauf des Muſeums des Minutoli'ſchen Inſtituts zur Beförderung der Gewerbe und Künſte zu Liegnitz ſind bisher nur ungenügende und zum Theil ungenaue Nachrichten in die Oeffentlichkeit gelangt und auch in die Zeiſchrift für bildende Kunſt übergegangen. Wir kommen dem Wunſche des Beſitzers nach, indem wir über den gegenwärtigen Beſtand der Sammlungen Folgendes mittheilen.

Wie bekannt, eröffnete das bezeichnete Inſtitut mit den ausgedehnten Sammlungen ſeine Wirkſamkeit bereits im Jahre 1839. Als ein Mittel zur Beförderung der vaterländiſchen Induſtrie zog daſſelbe bald darauf die Aufmerkſamkeit des kunſtliebenden Königs Friedrich Wilhelm IV. wie auch der preußiſchen Staatsbehörden auf ſich. Schon ſeit 1844, alſo lange bevor in England an die Gründung des Kenſington-Muſeums gedacht wurde, zog die preußiſche Verwaltung für Gewerbe und Handel die Erwerbung der Liegnitzer Sammlungen in Erwägung. Die zu dieſem Zwecke angeknüpften Unterhandlungen wurden mit Ernſt geführt, ſtießen indeſſen auf Hinderniſſe, welche theils in der wohlbegründeten Abneigung des Beſitzers gegen Zerſplitterung, theils in dem Mangel der zur Erwerbung nöthigen Fonds lagen. Das Miniſterium für Handel und Gewerbe als oberſte Verwaltungsbehörde für das gewerbliche Unterrichtsweſen glaubte ſeine Aufmerkſamkeit zunächſt den technologiſchen Theilen der Sammlungen unter Ausſchluß der Abtheilungen für Kunſt, Geſchichte und Antiquitäten zuwenden zu ſollen. Zu den bezeichneten Hinderniſſen trat für die

Digitized by Google

Staatsbehörde die Schwierigkeit einer richtigen Geldabschätzung der zu erwerbenden Gegenstände. Die durch Domicil-Veränderung des Besitzers hervorgerufene Nothwendigkeit, die Sammlungen zu veräußern, sowie andrerseits die Besorgniß der Regierung, die werthvollen Lehrmittel dem Vaterlande entzogen zu sehen, führten endlich im Frühjahr 1869 zu einer Entscheidung, leider in einer Zeit, in welcher über das Finanz-Deficit verhandelt wurde. Letzteres machte es der Regierung unmöglich, den inzwischen auch in ihr erwachten Wunsch nach ungetheilter Erwerbung des Ganzen zur Ausführung zu bringen.

Diese Entscheidung sicherte zwar dem Vaterlande ansehnliche und sehr werthvolle Theile der Sammlungen, hatte aber den großen Nachtheil, daß das ganze so mühsam aufgebaute System derselben zerrissen wurde. Indem die Behörde bei ihrer Wahl sich vorzugsweise wieder für die technologischen Theile der Sammlungen entschied, vermochte sie leider auch nicht einmal diese ungetrennt zu erwerben, mußte vielmehr werthvolle Stücke zurücklassen, welche mit den Abtheilungen für Kunst, für Geschichte und für Antiquitäten dem Besitzer verblieben.

Die in das Eigenthum der Regierung übergegangenen Theile bestehen aus den Abtheilungen von Erzeugnissen der Keramik, von Glas-Arbeiten, von Metallsachen und von Webe- und Wirkstoffen nebst einer kleineren Anzahl verschiedener anderer Gegenstände. Sie umfassen wesentliche Theile der Abtheilungen I, III, IV und V. Im Festhalten an der früheren Begrenzung, nach welcher in erster Linie das Interesse für Technologie berücksichtigt werden sollte, wurde von denjenigen Objekten, welche von überwiegender Bedeutung für die Kunst, ferner von historischem und antiquarischem Interesse sind, meistentheils Abstand genommen. Daher mußten auch ganze Sektionen zurückgestellt werden, welche im Berliner Kunstmuseum bereits eine hervorragende Vertretung gefunden hatten, wie u. a. die Abtheilung für die Keramik von der ältesten Zeit bis zum frühen Mittelalter.

Gänzlich vom Kaufe ausgeschlossen wurden hiernach die Erzeugnisse der Industrie in Stein, ferner die Arbeiten der Kunst- und Paßigdreher, der Skulpturen in Elfenbein, Horn, Muscheln, die Arbeiten in Leder und in anderen animalischen Stoffen, sowie die Erzeugnisse der Kunsttischlerei, der Holz-Ornamentik, der Formschneiderei, der Marquetterie und Ebenisterei, des Stempelschnitts und der Phelloplastik in den Abtheilungen II, V und VI. Demnächst verblieben noch die Abtheilungen VII für Werke der Oel- und Miniaturmalerei und Werke der Skulptur in Stein, Metall, Holz, Elfenbein, Wachs und in Sgraffito. Endlich die Abtheilung IX, Bibliothek mit den umfangreichen Materialien für die der Vollendung nahe photographische Publikationen aller dieser Sammlungen.

Durch das Ausscheiden der vorwiegend artistischen, historischen und antiquarischen Sektionen und Gegenstände vom Kaufe verblieb außer jenen ganz zurückgestellten Theilen auch noch eine große Anzahl der kostbarsten Stücke aus fast allen von der Regierung gewählten Abtheilungen. So z. B. die kleine, aber werthvolle Sammlung griechischer Vasen und antiker Gefäße, nebst kostbaren Terrakotten aus der Renaissance-Zeit, ferner schöne Werke antiker Steinschneidekunst und berühmte antike plastische Werke in Glas, sowie besonders kunstvoll gemalte Glasfenster. Hierzu kommen die Gobelins, die reiche Sammlung größerer und kleinerer Kunstmöbel, eine kleine Reihe kostbarer orientalischer Waffen und ausgezeichneter Werke der Goldschmiedekunst. Unter den Werken aus der Kunstabtheilung verblieben die Sammlung werthvoller Oelgemälde aus fast allen Schulen, welche u. a. kostbaren Werken auch die Perlen der Gemälde-Sammlungen des orientalischen Reisenden Generals von Minutoli und des Minister-Präsidenten von Minutoli, Vaters und Bruders des Besitzers enthalten, und eine kleine sehr gewählte Sammlung von Miniaturen. Daneben Skulpturwerke in Marmor und Bronze und eine kleine schöne Kollektion von Wachsbossirungen, Portraits aus der Renaissancezeit. Endlich die interessante Sammlung vaterländischer Kunstwerke und Alterthümer, welche zum Theil sehr werthvolle Gegenstände der verschiedensten Art vereinigt.

Herr von Minutoli ist eben mit der Wiederaufstellung der Reste der Sammlungen beschäftigt, um dieselben dem Publikum vom 25. bis 31. d. M. in k. Schlosse zu Liegnitz wieder zugänglich zu machen. Leider wird hierdurch die Erhaltung dieser Rest für das Vaterland ebenso wenig gesichert, wie der Bestand des Instituts, dessen Auflösung in Folge der Domicil-Veränderung des Besitzers bereits begonnen hat.

Korrespondenz.

Karlsruhe, im April.

LL. In dem Lokale des hiesigen Kunstvereins ist ein erst kürzlich vollendetes großes Gemälde von Anselm Feuerbach ausgestellt, das unseres Wissens dahier zuerst zur öffentlichen Ansicht gelangt. „Medea geht in die Verbannung" lautet die Bezeichnung. Feuerbach folgte in der Auffassung seines Stoffes, wie wir annehmen zu müssen glauben, der Euripideischen Tragödie, aus welcher er den Moment herausgegriffen zu haben scheint, da das von ihrem Gatten durch seine beabsichtigte zweite Vermählung schwer beleidigte und von ihm verbannte Weib von seinen Kindern Abschied nimmt. Nach schwerem inneren Kampfe hat Medea den Entschluß gefaßt, ihre beiden Knaben zu tödten, um so das Maaß der Rache an deren Vater, ihrem ungetreuen Gatten, vollständig zu erfüllen. Fest entschlossen zu der blutigen Rache, jedoch vorübergehend einer mildern Regung folgend, umarmt sie nochmals ihre Kinder:

Digitized by Google

„— Den jammervollſten Pfad beſchreit ich nun,
Den allerjammervollſten ſchick' ich dieſe da
Von hinnen. Theure Kinder nehmt den Scheidegruß!
Kommt, reicht der Mutter eure rechte Hand zum Kuß."

Nach ſeitwärts links iſt die Hauptgruppe der ſitzenden Medea mit den beiden Knaben geſtellt, in die Mitte etwas tiefer im Bilde eine weibliche Geſtalt, welche klagend ſich das Antlitz mit den Händen verhüllt, rechts ſchieben Sklaven das Schiff in das Waſſer, welches Medea in die Verbannung tragen ſoll, in der Ferne das weite blaue Meer, deſſen Brandung an dem felſigen Geſtade im Hintergrunde ſichtbar iſt. Stellt man dieſe neuſte Schöpfung Feuerbach's neben deſſen vielberufenes großes Gemälde, „Platon's Gaſtmahl", ſo wird man zugeſtehen müſſen, daß das, was man an letzterem vermißte und was vornehmlich den Grund zu deſſen ungünſtiger Beurtheilung abgegeben hat, dem neuſten Bilde nicht zum Vorwurf gereichen kann. Während man an dem „Gaſtmahle" den Mangel aller Farbe, eine grauviolette Eintönigkeit, eine rohe, ſchlotterige Art des Vortrags tadelte, beweiſt das gegenwärtige Bild, daß dem Maler Feuerbach weder der Sinn für die Farbe, für das ſtimmungsvolle Element des Tones, noch die Befähigung und die Geduld für eine ſorgfältige plaſtiſche Durchführung der Formen abhanden gekommen iſt. Stofflich und in Hinſicht der Kompoſition iſt hingegen das Bild keineswegs von gleicher Bedeutung wie das „Gaſtmahl". Betreffend die Aufſtellung und Gruppirung läßt ſich vielleicht einwenden, daß die Hauptfigur ganz auf die Seite gedrängt iſt und die große lebendige Gruppe der mit dem Schiffe beſchäftigten Sklaven, rechts im Bilde, die Aufmerkſamkeit zu ſehr in Anſpruch nimmt und von der Hauptſache ableitet. Weniger gerechtfertigt erſcheint im Hinblick auf die augenblickliche Situation der Vorwurf, daß die Figur der Medea den vollen ächten Ausdruck der Leidenſchaft nicht erkennen laſſe. Dagegen iſt, dieß fällt ſofort in die Augen, die räumliche Ausdehnung der Geſtalt der Medea, welche gewiß 9—10 Kopflängen mißt, zu groß genommen, was den Künſtler dem jedoch ſicherlich unbegründeten Verdacht ausſetzt, als habe er den Schwerpunkt im Bilde, der durch die große lebendige Gruppe der Sklaven am Schiffe etwas in Frage geſtellt wird, durch den übergroßen Umfang der Hauptfigur feſtzuſtellen verſucht. Indeſſen die Größe der äußeren Erſcheinung entſpricht hier auch der Größe des Sinnes, in dem ſie geſchaffen iſt. In welch edler Haltung, in welch charaktervoller Schönheit gibt ſich das unglückliche Weib dem Beſchauer! Aus dem Geſichte, aus den Augen und den Winkeln des Mundes ſpricht Liebe und Schmerz und durch beides hindurch die reſignirte Entſchloſſenheit zur blutigen, rächenden That. Nicht das kalte, unnahbare Ideal antiker weiblicher Schönheit ſteht vor uns, ſondern das warmblütige, menſchlich fühlende Weib, das in ſeiner Liebe und ſeinem Schmerze unſere Theilnahme fordert. Unverkennbar iſt auch hier die Abſicht, durch eine individuell menſchliche Auffaſſung die Antike unſerer Empfindung näher zu bringen, und dieſe Abſicht iſt in dem gegenwärtigen Verſuche nicht, wie es an andern Werken Feuerbach's getadelt wird, mit Verletzung unſeres Gefühls für die Schönheit der menſchlichen Erſcheinung erreicht. Mit wie wenig Mitteln ferner iſt die zweite Figur im Hintergrunde, die das allerdings nicht auf den erſten Blick ſich klar ergebende Verſtändniß der Situation weſentlich fördert, geſchaffen, wie ausdrucksvoll und wirkungsvoll erſcheint jene in Haltung und Geberde! Ein anziehendes, prächtiges Bild voll Leben und Bewegung bieten die mit der Flottmachung des Schiffes beſchäftigten Sklaven, in welchem Feuerbach beweiſt, mit welcher virtuoſen Kunſt er den menſchlichen Körper in ſeiner Bewegung darzuſtellen weiß. Mit einem außerordentlichen Geſchick und einer überraſchenden Leichtigkeit in der Behandlung der Körperformen ſind dieſe das Schiff hebenden, ziehenden, ſtoßenden Männer, welche nur wenig bekleidet, faſt die ganze Muskulatur des Körpers erkennen laſſen, dargeſtellt. Im Uebrigen mag vielleicht Manchem das Unfertige oder Manieriſtiſche, oder wie man das ſonſt nennen mag, in der Ausführung des Terrains, des Waſſers und andern Details der Umgebung Mißbehagen erregen; indeſſen das ſind Nebendinge und wir geſtehen, wir möchten ſie in dem Bilde gar nicht anders behandelt ſehen, wie ſie es wirklich ſind, denn nur ſo vermögen ſie ihre Hauptaufgabe, die maleriſche Wirkung des Ganzen zu erhöhen, vollſtändig zu erfüllen. Wenn Feuerbach nach ſeinem „Gaſtmahle", das ihm ſo übel bekommen ſollte, einer Rehabilitation als Maler bedurfte, wird ſie ihm Angeſichts ſeines neuſten Werkes nicht verſagt werden können, in welchem Auffaſſung und Ausführung, Zeichnung und Kolorit ſich „mit einem im beſten Sinne idealen Anſtrich zu einem trefflichen ernſten Gebilde vereinigen." — Um übrigens noch einmal auf das „Gaſtmahl Platon's" von Feuerbach zurückzukommen, ſo iſt es jetzt durch die photographiſche Vervielfältigung des Bildes dem Publikum in weiteren Kreiſen möglich gemacht, über den inneren Gehalt des Werkes ſich ein eigenes Urtheil zu bilden; das Intereſſe, das die kleine Nachbildung erregt hat, und ihre zahlreiche Verbreitung deuten nicht auf eine ungünſtige Aufnahme. Und hierin mag der Künſtler, ganz abgeſehen von dem materiellen Erfolge, welcher ſich für ihn durch den Verkauf des Werkes noch vor geſchloſſener Ausſtellung ergeben hat und welcher unter Umſtänden auch eine nicht zu unterſchätzende Anerkennung des künſtleriſchen Werthes des Gemäldes enthält, eine verdiente Genugthuung erblicken. —

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

Nekrolog.

Louis Lamothe, Maler, Schüler von Ingres, geb. in Lyon 1822, starb in Paris am 15. December 1869.

Pierre Manguin, Architekt und Archäolog, geb. in Paris 1815, starb daselbst am 2. December 1869.

Alexis François Girard, Kupferstecher, geb. in Vincennes 1789, starb in Paris am 17. Januar a. c.

Raymund Monvoisin, Historienmaler, aus Bordeaux gebürtig, starb im 77. Lebensjahre in Boulogne bei Paris.

Paul Emile Botta, der durch sein Werk über die ninivitischen Ausgrabungen berühmt gewordene ehemalige Generalkonsul Frankreichs in Tripolis, ist, 68 Jahre alt, in Achères bei Poissy gestorben.

Andreas Schelfhout, einer der bedeutendsten Landschaftsmaler Hollands, 1787 im Haag geboren, starb daselbst am 10. April.

Charles Degroux, Historienmaler, geboren 1825 zu Comines in Frankreich, ein Zögling der Belgischen Akademie und seit Kurzem mit den Kartons zur Ausmalung der Markthallen von Ypern beschäftigt, ist am 30. März gestorben.

D. Maclise, einer der namhaftesten englischen Maler, ist in diesen Tagen zu London verstorben. Im Jahre 1811 in Cork geboren, widmete er sich anfänglich dem Bankfache, verließ diese Laufbahn jedoch sehr bald und ging im Jahre 1828 nach London, wo er sich an der Kunstakademie ausbildete und schon drei Jahre später für sein Oelgemälde: „Die Wahl des Herkules", die goldene Medaille der Royal Society erhielt. Sein Feld waren hauptsächlich poetische und dramatische Vorwürfe, doch zeichnete er sich auch als Portraitmaler aus, und seine Portraits von Charles Dickens und Lord Lytton, wurden sehr geschätzt. Im Jahre 1840 zum Mitgliede der Kunstakademie gewählt, wurde ihm nach dem Tode von Sir Charles Eastlake die Präsidentschaft dieses Instituts angeboten, doch lehnte er den Posten ab.

Kunsthandel.

Kunstauktion zu Köln. Bei J. M. Heberle kommen am 23. Mai mehrere interessante Sammlungen, aus dem Besitze des Rentner S. Baruch, des Küster Koch und Dr. jur. Franz Lemm stammend, unter den Hammer. Der Katalog zählt vorzugsweise Gemälde der altdeutschen, altniederländischen und altitalienischen Schule auf, außerdem eine große Anzahl von Schnitzwerken, Emaillen, Miniaturen, Schmucksachen, kirchlichen Alterthümern und Gerätschaften.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Düsseldorf.** Es ist oft mit Recht darüber geklagt worden, daß von Seiten der reichen Industriellen, deren unsere Stadt täglich mehr aufzuweisen hat, so wenig zur Hebung der Kunst durch Ankäufe von Bildern oder gar Bestellungen geschieht. Desto lebhafter muß eine Ausnahme begrüßt werden, welche der Kaufmann Robert Schmitz gemacht hat, indem er Theodor Mintrop beauftragte, in seinem schönen neuen Hause die Decke des Saales mit Gemälden zu schmücken. Dieselben sind nunmehr vollendet und zeigen in vier Feldern die Jahreszeiten, durch prächtige Frauengestalten und reizende Kindergruppen allegorisch dargestellt. Die Kompositionen bekunden von Neuem den Reichthum jener poetischen Auffassungsgabe, welche alle Arbeiten Mintrop's in hohem Grade auszeichnet, und die malerische Ausführung zeigt im Vortrag und Kolorit bedeutende Fortschritte, so daß der Eindruck des Ganzen ein höchst vortheilhafter ist, wozu auch die geschmackvolle Stukaturarbeit, welche die Bilder verbindet und einfaßt, wesentlich beiträgt. Die letztere ist von den Herren Hartzheim in Köln. Im Treppenhause wird Mintrop nun noch in kleineren Medaillonbildern die fünf Sinne darstellen, mit deren Komposition er gegenwärtig beschäftigt ist. — Einer unserer begabtesten jungen Historienmaler, Peter Janssen, der schon in der Konkurrenz zur Ausmalung des Crefelder Rathhaussaales den Sieg davongetragen, hat wieder eine ehrenvolle Bestellung erhalten. Er soll nämlich im Auftrage des Herrn Christian Wätjen in Bremen den Saal der dortigen Börse mit einem großen Wandbilde schmücken, welches die Gründung von Riga durch die Bremer darstellen wird. Auch einer unserer ältern Historienmaler, Gustav Stever dessen Bilder für den Rathhaussaal in Münster jüngst so gerechtes Aufsehen erregten, ist mit der Ausführung eines großen Werkes beschäftigt, womit ihn der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin beauftragt hat. Es ist ein Altarbild für die neue Kirche in Warnemünde mit der Einzelfigur des Erlösers, welchen wir aus dem Grabe auferstehen sehen. In großartiger Einfachheit aufgefaßt und behandelt, dabei von kräftiger Farbe, bildet das Bild einen wohlthuenden Gegensatz zu so vielen modernen süßlichen Heiligenbildern. Stever, der sich schon früher in ähnlichen Darstellungen für Mecklenburger und Hamburger Kirchen auszeichnet, lebt erst seit wenigen Jahren hier und ist auch als Lehrer mehrerer Privatschüler mit vielen Erfolg thätig. — Von den neuen Bildern auf unsern Ausstellungen fanden die großen Landschaften von Eugen Dücker und August Leu verdiente Anerkennung, während eine „Haide" von M. Muncacsy zu gerechtem Tadel Veranlassung gab. Das große Talent des jungen Künstlers zeigte sich darin auf einem gefährlichen Abwege, doch glauben wir zuversichtlich, daß die Hoffnung, welche man nach dem Bilde: „Die letzten Tage eines Verurtheilten" allgemein darauf zu setzen berechtigt schien, nicht zu Schanden werden, vielmehr durch ein umfangreiches neues Werk, wozu Muncacsy von einem Amerikaner den Auftrag bekam, recht bald eine vortheilhaftere Bestätigung erhalten werde.

— **Die Holbein-Ausstellung in Dresden,** welche für vorigen Herbst projektirt war und in Folge der Versendung des Darmstädter Madonnen-Exemplars nach München verschoben werden mußte, wird in diesem Jahre bestimmt stattfinden und wahrscheinlich Mitte August eröffnet werden. Die Einsendung des Darmstädter Madonnen-Exemplars ist zugesichert.

B. **Das neueste Werk von Wilhelm Camphausen:** „Friedrich der Große mit seinem Stabe" erregte bei seiner jüngst erfolgten Ausstellung in Düsseldorf um so gerechtfertigteres Aufsehen, als es nicht nur das größte, sondern auch das beste Bild ist, welches der produktive Künstler bis jetzt gemalt hat. Vom Könige von Preußen für die Bildergalerie des Berliner Schlosses bestellt, zeigt das Gemälde den alten Fritz mit Seidlitz, Zieten, dem Prinzen Heinrich und anderen Generalen in sprechender Portraitähnlichkeit auf edlen Rossen heransprengend. Die Auffassung ist geistvoll und äußerst lebendig, Zeichnung und Kolorit sind von gleicher Trefflichkeit; das Bild darf als eine der besten Erscheinungen auf dem Gebiet des historischen Portraits einen bleibenden Werth beanspruchen. Es ist dreizehn Fuß hoch und elf Fuß breit und bis in die kleinsten Einzelheiten mit liebevoller Sorgfalt durchgeführt, ohne dadurch an der markigen Kraft einer freien und breiten Behandlung etwas einzubüßen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 4.

Altargefäße von Wellhöfer in Nürnberg (Mit Abb.). — Gegenwart und Zukunft der Kunst. — „Gladiateus" (Bemerkung zu Holbein's Triumph des Reichthums). Von H. v. Blomberg.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 55.

Die kunstgewerbliche Ausstellung des Oesterr. Museums im Jahre 1871. — Ueber die heutigen Gegensätze von Lohnarbeit und Capital. — Vorbildersammlung für Architektur und Kunstgewerbe in Weimar. — Vorlesungen im Museum. — Stunden-Eintheilung an der Kunstgewerbeschule im Sommer-semester 1870. — Bücher-Revue. Beilage: Jahresbericht des Oesterr. Museums für 1869.

Gewerbehalle. Nr. 4 u. 5.

Vergleichende Uebersicht der heutigen kunstindustriellen Leistungen in den modernen Kulturländern. Von Jak. Falke. (Forts.). — Griechisch-römische Stirnziegel, Hauptgesims und Pilasterkapitäl von Madonna di Gallera zu Palermo; Thür des Baptisteriums zu Parma; Buffet aus der Normandie vom Jahre 1580; Englischer Kamin aus dem 18. Jahrh.; Kristallleuch aus dem 17. Jahrh., Kapitäle und Reliefs von S. Martin in Segovia (12. Jahrh.). Frühgoth. Thüreinfassung aus Genua. Spätgoth. Thüreinfassung von San Juan de los Reyes in Toledo; Fußbodenplatte aus der Kirche zu Bierbam (13. Jahrh.). — Moderne: Fries; Füllung für Eisenguß; Konsole vom neuen Opernhause in Paris, Wandmuster vom Herzogl. Residenzschloß zu Braunschweig; Wandschränkchen, Plafond im Hotel Braunsti in Paris; Schmiedeeisernes Gitter, Bücherbord; Silberpokal für einen Forstmann, Monstranz; Teppichmuster, Tischglocke, Gestell für Billardqueues, Billards, Medikamenten-Expeditionstisch; Buffet; Plafond für einen Salon; Fächer, Lorgnetten von Silber.

Gazette des Beaux-arts. 1870. April.

La grammaire des Arts décoratifs. I. Introduction, par M. Ch. Blanc. (Mit Holzsch.) — Prud'hon, par M. Ch. Clément. 6. article. (Mit einem Holzsch.). — Souvenirs de voyage. De Nice à Gênes par la Corniche, et un portrait de Dante, par M. E Galichon (Mit zwei Radirungen: Ansicht von Nicsso und Dante's Portrait, gez. von Frau N. v. Rothschild, gest. von L. Flameng.) — L'enseignement des arts industriels etc. Nüremberg (3. article), par M. Eug. Müntz (Mit Holzschnitten).

Chronique des Arts. Nr. 14—16.

Souvenir de l'exposition de M. Dutuit — Le tableau de Delacroix vendu par la fabrique de Nantua. — L'art et l'industrie à l'Angleterre. — Le musée de Toulouse.

Journal des Beaux-arts. Nr. 7.

Mort de Charles Degroux. — Les peintures historiques du Palais ducal. — La famille Dubois.

Digitized by Google

An die Künstlerschaft.

[90] Nachdem ich durch Kauf die Firma **L. Sachse & Comp.**, Hofkunsthandlung in **Berlin**, nebst der „Permanenten Gemälde-Ausstellung" für alleinige Rechnung übernommen, beabsichtige ich dem Verkauf ganz feiner Original-Oelgemälde ersten Ranges und schöner Aquarellen und Handzeichnungen, sowie dem höheren Kupferstich- und Kunstdruck-Geschäft eine besonders eifrige Thätigkeit zuzuwenden und lade die befreundeten Künstler von Ruf ergebenst ein, meinem Institut die vorzüglichsten ihrer Werke einzusenden. Nachdem jetzt mein Lokal völlig renovirt und erweitert worden, wird auch nach Maass des vorhandenen Raums die Plastik gehörige Förderung finden und es sind mir namentlich käufliche Originalbildwerke kleinerer Dimension, für Privatbesitz geeignet, zur Ausstellung willkommen, von ausserhalb letztere jedoch nur kostenfrei. Für mittelmässige Gemälde und Werke habe ich keine Geschäftskundschaft. — Künstler, welche mit der Firma und dem Institut noch nicht bekannt sind, wollen sich gefälligst das Ausstellungs-Reglement schicken lassen.

Berlin. **L. A. Sachse jr.,**
Hofkunsthändler I. K. H. der Kronprinzess v. Preussen,
in Firma: **L. Sachse & Comp.**

Kunst-Auction
am 23. Mai durch J. M. Heberle (H Lempertz) in Köln.

[91] Diese Versteigerung umfasst in den nachgelass. Sammlungen der Herren **S. Baruch, Küster Koch,** Dr. **Lemm** in Berlin etc. eine **reiche Auswahl vorzüglicher Gemälde älterer und neuerer Zeit (altdeutsche u. altital. Schule, Kranach, Holbein, Schelfhout, van Mander, Verboeckhoven** u. s. w.), sowie **Schnitzwerke** in **Elfenbein** u. **Holz, Kunstsachen** in **Metall** u. **Stein, Stickereien, Münzen** etc. — Cataloge, 587 Nrn, sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen sowie direct zu beziehen.

Kölnischer Kunstverein.

[104] Wir befinden uns in der Lage, die Wahl eines Kupferstiches zu treffen, welcher im Monat Juni des Jahres 1873 als Vereinsblatt für die Jahre 1872 und 1873 zur Ausgabe zu gelangen hätte und bis dahin weder an andere Kunstvereine zu gleichem Zwecke vergeben, noch sonst im Kunsthandel verbreitet sein dürfte.

An alle Kupferstecher Deutschlands, welche entweder ein für unsern Zweck geeigneteres Kunstwerk bereits zu vervielfältigen begonnen oder zur Vervielfältigung vorzuschlagen haben, richten wir demgemäß das Ersuchen, ihre gefälligen Anträge so bald, als nur immer möglich, unter der Adresse „An den Vorstand des Kölnischen Kunstvereins in Köln" einsenden zu wollen.

Köln, 28. April 1870. **Der Vorstand.**

Kölnischer Kunstverein.

[83] **Die mit einem jährlichen Einkommen von 700 Thalern verbundene Stelle des Geschäftsführers unseres Vereins wird im Laufe dieses Monats vakant, weil der bisherige Geschäftsführer auf seinen Wunsch und zu unserm Bedauern ausscheidet.**

Qualifizirte Bewerber werden gebeten ihre Anträge bis spätestens zum 18. d. Mts. an die Adresse des Herrn Dr. Wolfgang Müller hierselbst zu richten.

Köln, im Mai 1870. **Der Vorstand.**

---

[94] Bei **Kemink & Zoon** in Utrecht erschien und ist durch alle Kunst- und Buchhandlungen zu beziehen:

VAN DER KELLEN:
Le Peintre-graveur Hollandais et Flamand,

et Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres de l'école Hollandaise et Flamande. Ouvrage faisant suite au *„Peintre-Graveur* de M. BARTSCH."
Avec des Fac-similes gravés à l'eau-forte. Livr. 1—3. kl. fol. à 4 Thlr. 20 Sgr.

Pfälzischer Kunstverein.

[95] Unter Bezugnahme auf die an die Herren Künstler ergangenen persönlichen Einladungen, erlaubt sich der unterzeichnete Ausschuß darauf aufmerksam zu machen, daß die diesjährige Wanderausstellung für die Stadt Kaiserslautern mit der dort stattfindenden Pfälzischen Industrieausstellung zusammenfallen und daß letztere voraussichtlich sich eines starken Besuches nicht blos aus der Pfalz, sondern auch aus den Nachbarländern erfreuen wird.

Für den Ausschuß der Conservator
Eduard Heydenreich.

Sachse's
Internationaler Kunstsalon.
Fünfte grosse Berliner Auction

von 31 Oelgemälden ersten Ranges und 36 Aquarellen und Handzeichnungen unter Glas und Rahmen.

Oelgemälde von **O. Achenbach, Carl Arnold, Bacalowicz, Bamberger. Breitbach, Alex. Calame, E. de Cauwer, van Deventer, Hasenpflug, Herzog, Hoguet, Hoyoll, Jutz, Carl Krüger, Paul Meyerheim, W. Meyerheim, Mühlig, Poeppel, Riefstahl, Sans, Max Schmidt, Verver u. A m**

Aquarellen von **Alt, Bethke, Bodmer, Doll, Erbe, Hilgers, Eduard Hildebrandt, H. Klee, Kraemer, Hipp. Lebas, Meissner, Mödinger, Moore, Naumann, Nörr, Piloty, Pruche, Lor. Quaglio, Lor. Ritter, Schaller, Schmelzer, Seydel, Tesson, Volkers, Williard, W. Wolff u. A. m.**

Dienstag den 10. Mai von 11—1 Uhr.
Berlin, Jägerstrasse 30. [96]

Stuttgarter
Kunst-Auktion.

[97] Soeben erschien und ist direkt oder durch Herrn **C. G. Börner** in Leipzig zu beziehen:

Kataleg einer ausgezeichneten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Zeichnungen, illustrirten Werken u. s. w. Versteigerung am 10. Mai.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.**

---

[98] Im Verlage von **A. W. Kafemann** in Danzig erschien und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen bezogen werden:

Die
Schatzkammer der Marienkirche
zu Danzig
von
A. Hinz.
Mit 200 photographischen Abbildungen.
von
G. F. Busse.
Zwei Theile. Lex.-8. Eleg. gebunden.
21 Thlr.

Beschreibung und Abbildung von Paramenten, als Kirchengewänder, Kelche, Ciborien, Kreuze, Reliquiarien, kleine Altäre, Bücher-Einbände, alte Kunstdrucke etc.

Ausführliche Prospecte gratis.

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Soeben erschien:

Mozart's Don Giovanni.
Partitur

erstmals nach dem Autograph herausgegeben und mit einer neuen Textverdeutschung versehen von

Bernhard Gugler.

Prachtausgabe, elegant cartonirt, Preis 12 Thlr. [99]

Heft 8 der Zeitschrift nebst Nr. 15 der Chronik wird Freitag den 20. Mai ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Nr. 15.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

20. Mai.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Das Innere der Domsakristei zu Köln. — Korrespondenzen (München. Karlsruhe (Schluß), Bremen, New-York). — Nekrolog (Friedrich Brugger). — Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Berichtigung. — Inserate.

Das Innere der Domsakristei zu Köln.

☐ Der ehrwürdige Bau der alten Dom-Sakristei hat den modernen Grundsätzen der Nivellirung, der Zweckmäßigkeit zum Opfer fallen müssen. Der Verdruß über diesen Kunstvandalismus würde sich leichter verwinden lassen, wenn der Um- oder richtiger gesagt Neubau in seiner Totalität wie in seinen Details einen zureichenden Ersatz für die noch aus dem 13. Jahrhundert stammenden zerstörten Bautheile zu bieten im Stande wäre. Der neuaufgeführte Außenbau ist bereits früher in dieser Zeitschrift eines Näheren gewürdigt und als stylwidriges Machwerk bezeichnet worden; es erübrigt noch, auch das Innere einer näheren Prüfung zu unterziehen. Hier zeigt sich die bereits früher gerügte Stylwidrigkeit der Fensteranlage ganz klar und in äußerst störender Weise. Das Maßwerk und Bogensystem der nicht niedergelegten alten Bautheile, das sich ganz stylgerecht entwickelt, mußte zur Norm für die Fensteranlage genommen werden. Der schneidende Kontrast zwischen dem alten viertheiligen Maßwerk und dem neuen dreitheiligen Fenster springt dem sachkundigen Beschauer sofort in die Augen. Die Fenster sind konstruirt, als ob sie gar nicht zu dem ganzen Organismus gehörten. In der alten Sakristei entwickelten sich die Fenster aus einem Schildbogen des Gewölbes ganz organisch; in dem Neubau dagegen stehen die Fenster außer jedem natürlichen Zusammenhange mit den Schildbögen der Gewölbe

Die Ausführung der neuen Bautheile der Sakristei wie die des Mobiliars zeugt von geringem Verständniß der Formen, die jedem, der mit selbständigen Arbeiten am Dome betraut ist, geläufig sein sollten. Daß der Baumeister auf den absonderlichen Gedanken gekommen ist, die Ofenmäntel aus Haustein zu konstruiren, und ein völlig modernes Hausgeräthe in eine gothische Form zu zwängen, wollen wir nicht in Anschlag bringen. Man hätte aber erwarten dürfen, daß die bei diesen Oefen zur Anwendung kommenden Motive völlig stylgerecht wären. Um dieser Anforderung zu entsprechen, brauchte der Baumeister blos die im Dome selbst vorfindlichen alten Grabdenkmale zu studiren, und er konnte keinen Augenblick über die Wahl und Anwendung der nöthigen Motive in Verlegenheit sein. Statt dessen hat er seine Vorbilder vielfach da gesucht, wo sie nicht zu finden waren, in der Höhe des Südthurmes. So hat er namentlich ein Blattgesims kopirt und zur Anwendung gebracht, was an seiner Stelle, in der Höhe des Thurmes, in ganz vortrefflicher Weise wirkt, in der Tiefe aber, wohin es gar nicht gehört, ganz kalt läßt. Die alten Meister wußten recht wohl, warum sie der einen Form ihre Stelle in der Höhe anwiesen, die andere dagegen an den tiefer gelegenen Bautheilen zur Wirkung bringen wollten; es war ihnen klar, auf welche Weise die eine von unten, die andere en face gesehen wirkt. Das Verständniß für dergleichen Dinge scheint manchen neuern Baumeistern noch nicht gekommen zu sein. Der in dem zur Schatzkammer bestimmten Raume stehende Eckofen ist in durchaus unnatürliche Verbindung mit dem Eckpfeiler gebracht. Wenn die ganze Anlage so getroffen ist, daß der genannte kolossale Pfeiler auf einer vier Zoll dicken Wand zu ruhen scheint, so wird man darin doch keine natürliche, organische Entwicklung erkennen wollen. Die Detailformen der Oefen stehen in keiner inneren nothwendigen Verbindung, was sich schon daraus erklärt, daß sie theilweise Bauwerken des 13., theilweise solchen des 14. und 15. Jahrhunderts entnommen sind. Die Thüren, die in ihren Füllungen und ihrem Rahmenwerk viel zu schwach, schmächtig und dünn sind, machen in ihrer fast quadratischen Form einen äußerst unangenehmen

Digitized by Google

Eindruck. Die alte Eingangsthür, die aus dem Dom in die Sakristei führt, hätte als Fingerzeig dafür dienen können, auf welche Weise das Hinderniß des über den Thüren herlaufenden Gesimses zu überwinden und die Höhe der Thüren ein in richtiges Verhältniß zu ihrer Breite zu bringen war. Die gothischen Eisenbeschläge auf den schönen Renaissance-Schränken sind in ihren Einzelformen viel zu reich. Die Stellung der Schränke mitten in der Sakristei erscheint sehr störend. Doch das wird nicht auf Rechnung des Baumeisters zu schreiben sein; dieser hat nach dem Vorstehenden und den früher gemachten Aussetzungen an der Domsakristei sich schon so viele unverantwortliche Fehler zu Schulden kommen lassen, daß er daran schon hinreichend schwer zu tragen hat.

Korrespondenzen.

München, im April.

△ Heute möchte ich Ihnen vor Allem von einer Arbeit Max Adamo's berichten, der nach vielen fast immer geistreichen, oft bizzaren und bisweilen unsicher tastenden Versuchen nun mit einer „Verhaftung Robespierre's im Convent" hervorgetreten ist, einem Werke das in jeder Beziehung trefflich genannt werden muß. Sein Bild mag etwa vier Fuß hoch und drei Fuß breit sein und umfaßt einige hundert Personen, von denen alle Hauptfiguren vollen Anspruch auf Porträtähnlichkeit machen können. Daß dabei das Kostüm und alles Dazugehörige, sowie die ganze Physiognomie des Convents auf genauester historischer Wahrheit fußen, bedarf kaum der Erwähnung. Adamo führt uns die Scene vor, in welcher, nachdem der Convent die Verhaftung Robespierre's beschlossen, auf Befehl des Präsidenten die Wachen eintreten, um Robespierre und seine Freunde in's Gefängniß abzuführen. Den Mittelpunkt der Komposition bildet natürlich der doctrinäre Schwärmer selbst, dieser ideale Republikaner, der seine Tugend im Blute seiner Feinde und Freunde wusch, der an Fanatismus, Heuchelei und Herrschsucht seinem Vorbilde Cromwell glich, aber an Klugheit und Kraft weit unter ihm stand. Nur die Gunst des Pöbels hatte ihn emporgetragen, es war keine festgeschlossene Masse für ihn und seine ganze Kraft lag in der Guillotine. Er ist vernichtet und zusammengebrochen auf einen Stuhl gesunken. „Danton's Blut erstickt ihn." Der Tyrann im lichtblauen Fracke mit der ewigen Rosenknospe im Knopfloch ist gerichtet, der Nimbus, der um ihn war, ist verschwunden, er ist nichts weiter mehr als der kleine schwächliche Advokat von Arras und ein Futter für die Guillotine. Da ist denn doch sein jugendlicher Schüler und Freund St. Just ein anderer Mensch! Stolz steht er aufgerichtet neben dem Meister und schaut mit stoischer Ruhe dem unvermeidlichen Schicksale entgegen. Man sieht es ihm an: der Mann weiß für seine Idee zu sterben, zu sterben auch auf dem Schaffote. Außerdem bemerken wir in dem leidenschaftlichen, von allen Seiten eindringenden Gewühle von Freunden und Feinden, in diesem wirbelnden Strudel von Haß, Furcht, Freude und Triumph die allbekannten Persönlichkeiten eines Cauthon Lebas, Billaud-Varennes, Barnave, Legendre, Callot d'Herbois, Freron, Carnon, Fouché, Barras, den jüngeren Robespierre und Tallien, der mit kühner Hand den Brand in das Pulverfaß schleuderte, mit dessen Explosion der blutige und doch so glatte Tyrann in die Luft flog. Der bei jeder Niederlage eines Principes zu Tag tretende Heroismus, nicht minder der überraschend schnelle Abfall ist trefflich durchgeführt: die ganze sturmbewegte Masse, die tumultuarische Betheiligung der Galerien, auf denen das weibliche Auditorium, die bekannten „Strickerinnen" Robespierre's sichtbar sind, das Alles athmet Leben und Wahrheit und ist mit staunenswerther Feinheit der Farbe wiedergegeben. Das Bild blieb leider nur ein paar Tage ausgestellt und ging nach Paris. Wer es sehen will, wird wohl ebenfalls dahin gehen müssen.

Ein zweites sehr bedeutendes Werk, Kurzbauer's „Eingeholte Flüchtlinge," ging von hier auf die Ausstellung nach Wien und wird dort, in der Vaterstadt des jungen Künstlers, gewiß den gleichen Beifall wie bei uns finden. Das Bild ist in Erfindung, Charakteristik und Farbe so trefflich, daß man behaupten darf, in Kurzbauer steckt das Zeug zu einem bedeutenden Genremaler. Bode's, des Frankfurters, „Graf von Habsburg" nach der Schiller'schen Ballade läßt bei aller Gewissenhaftigkeit der Zeichnung und Durchbildung doch außerordentlich kalt. Es fehlt an innerem Leben, an innerer Wärme. Das Bild erinnert an jugendliche Arbeiten Schwind's und zugleich an die kühle Weise Schnorr's. Der Verein für historische Kunst macht mit solchen Arbeiten wenig Furore.

Wie wohlthuend wirkt dagegen Franz Adam's „der letzte Tropfen Wein", eine lebensvolle Scene aus der Mitte der österreichischen Truppen im italienischen Kriege von 1849, die eben im Begriffe stehen, einem irgendwo aufgestöberten Faß die letzte Flüssigkeit abzuzapfen! Wie man die wackeren Burschе so brüderlich theilen sieht, möchte man nur wünschen, dem Fasse möchte die Wunderkraft des Oelkrügleins innewohnen. Roegge scheint dem früher mit Vorliebe gepflegten Zweige der Geschichtsmalerei Ade gesagt zu haben und hat sich entschieden dem Genre zugewendet. Aber man fühlt immer noch den Zug nach dem Idealen wohlthuend durch, so auch in dem einfachen Mädchen, das eben in einen neuen Schuh schlüpft. Wenig Glück hatte Grützner mit seinem Bilde aus der 2. Scene des 1. Aktes von Heinrich IV: Falstaff hat mit Gadshill und Genossen den Gutsbesitzer aus Kent und den Steuerrevisor im Walde überfallen und nun jagen ihnen Heinz und Poins den Raub wieder ab. Grützner hat viel zu viel Werth auf die Mache gelegt. Die Kleider kommen

Digitized by Google

eben aus der Masken-Garderobe, die Waffen ſind ſo theaterhaft blank, die geraubten Effekten ſo nagelneu, wie die Ausſtattung eines jungen Bräutchens. Dieſen Nebenſachen gegenüber verliert er das Weſentliche aus den Augen. Sehr weh thut dem Auge die Gewohnheit des Künſtlers, Alles in ſcharfen, kantigen Lichtern zuzuſpitzen; dadurch entſteht Verwirrung und Ermüdung.

Von den vielen Landſchaften iſt natürlich nur das Beſte zu nennen: ein prächtiger von eingehendem Studium der Alten zeugender Stademann, eine treffliche Mondnacht von Cloß, eine außerordentlich kräftig und harmoniſch geſtimmte „Partie vom Meiſinger-See“ C. E. Morgenſtern's, welche uns zeigt, daß der Sohn dem Vater an Farbenſinn nicht blos gleichſteht, ſondern ihn ſogar übertrifft, eine ſehr ſchöne, überaus lebendige „Partie aus dem Nymphenburger Park“ von Hennings, in der uns nur die zu lang gerathene Figur des einen am Ufer liegenden Cavaliers ſtört, eine recht anmuthige „Heuernte am Chiemſee“ von Boshart, eine Reihe überaus ſchätzbarer Bleiſtiftzeichnungen von Kotſch in Karlsruhe nebſt einem „Herbſttage“ und „Sommerabende“ desſelben Künſtlers, welche alle darthun, daß ſich der treffliche Künſtler nach J. W. Schirmer bildete.

Im Thiergenre leiſtete Braith's eminentes Talent ganz Ausgezeichnetes: ſeine beiden Schafheerden ragen durch Empfindung, Schönheit der Linien und Feinheit der Farbe bei einfacher und markiger Technik hervor. Ebenſo erfreuen Maffei's „Hühner und Dachshund“ durch Unmittelbarkeit der Auffaſſung und treffliche Charakteriſirung. Als ächt humoriſtiſches Bildchen delikateſter Durchbildung iſt noch Schaumann's „Kindesraub“ zu regiſtriren, in welchem ein Affe den Räuber ſpielt und ein junges in ein Stück Zeug gewickeltes Hündchen das geraubte Kind iſt.

Die Marine war durch ein kleines Bildchen von Xylander vertreten, das wir als eine Perle der Ausſtellung des Vereins begrüßten: es zeigte die „Küſte von Southhampton.“ Derſelbe reich begabte Künſtler brachte auch eine „Partie am Starnberger See im Mondlicht“ von ſchlagender Wirkung.

In der Architekturmalerei glänzte Hoff mit einem kleinen reizenden Bildchen „S. Miracoli in Venedig“, Neher mit dem „Rathhaus in Prag“ und Kirchner mit einer Partie aus S. Michele in Südtyrol.

Auf dem Gebiete der Plaſtik begegneten wir der mit größter Vollendung durchgebildeten „Büſte einer jungen Römerin“ von Heß, einem graziöſen „Mädchen mit der Taube“ von Fiſcher, an dem uns nur die Gewandung etwas zu maleriſch behandelt erſcheint, Brugger's edlem „Faun mit einem Panther ſpielend“, ſowie einer lebensgroßen Idealbildniß-Statue von Wagmüller und einem reizenden Kinderköpfchen desſelben Künſtlers. So ſehr uns dieſes anmuthete, ſo lebhaft widerſtrebte uns jene. Mancher viel geſchmähte Barockplaſtiker ging im Haſchen nach maleriſcher Wirkung nicht halb ſo weit wie Wagmüller. Doch laſſen wir uns dadurch den Eindruck des Kinderkopfes nicht verkümmern! Wie weich, wir möchten ſagen, warm und mollig ſind die Fleiſchtheile, wie leicht und ſauber zugleich die Haare behandelt, das Ganze ein reizend friſches Gebilde voll inneren Lebens!

Karlsruhe, im April. (Schluß.)

Von dem, was in letzter Zeit weiter in dem Kunſtvereinslokale zur Ausſtellung gekommen iſt, haben wir Manches nachzuholen, was beſonderer Erwähnung werth iſt. Ein „Heideröslein“ von F. Keller in Karlsruhe mit lebensgroßen Figuren möchte nach Umfang und inhaltlicher Bedeutung in erſter Reihe hervorzuheben ſein. Die Situation iſt nicht übel gedacht und die Geſtalt des ſchlafenden Mädchens anſprechend und voll Anmuth. Weniger wird man ſich mit der emphatiſchen Behandlungsweiſe des Kolorits einverſtanden erklären können, das in den bald graubläulichen, bald roſigen Tönen etwas überſchwenglich erſcheint. Zwei andere, ebenfalls umfaſſendere Gemälde von Keller, „Aurora“ und „Heſperus“, machen dagegen gerade in koloriſtiſcher Beziehung einen wohlthuenden Eindruck, wenn auch die Zeichnung etwas locker erſcheint und das Ganze unter einer allzu dekorativen Haltung leidet. Das entſchiedene Talent Keller's für Farbe und maleriſche Auffaſſung zeigt ſich indeſſen am beſtimmteſten in den beiden kleinen Genreſtücken: „Römerin am Brunnen“ und „Bettelmönch“, ſowie in dem intereſſanten, farbenreichen landſchaftlichen Gemälde, „Via Appia“, das wir außer der Reihe gleich hier erwähnen zu müſſen glauben. — Von Karl Wagner in Dresden, der als geborner Karlsruher längere Zeit der hieſigen Kunſtſchule angehörte, ſind zwei größere Genrebilder ausgeſtellt: „Mutterglück“ und „Familienglück“, welche von ſeinen Fortſchritten Zeugniß geben. Früher etwas derb und hart in Farbe und Formen, ſcheint ſich Wagner jetzt einem ſorgfältigen, nur zu glatten Vortrage hingeben zu wollen. „Der Karfunkel“ und „der Statthalter von Schopfheim“ von Hofmaler Dürr in Freiburg nach den bekannten beiden Gedichten des allemanniſchen Dichters Hebel ſind köſtliche Aquarellbilder, in welchen ſich in ungeſuchter, aber ächt künſtleriſcher Weiſe die Begabung Dürr's in einer von ihm nur zu ſelten betretenen Richtung ausſpricht. Die zahlreichen Federzeichnungen von Hans Thoma in Karlsruhe, allerhand Genre behandelnd, ſind ebenfalls bemerkenswerthe Leiſtungen. Noch eine Reihe Genrebilder und dem hiſtoriſchen Genre angehöriger Werke hätten wir vorzuführen, wollten wir uns nicht für heute auf die Werke einheimiſcher oder hier thätiger Künſtler beſchränken. Wir ſchließen mit dem Figurenfache, indem wir noch die trefflichen Porträts von Frl. H. v. Reck und A. Brünner aus Karlsruhe hervorheben.

Digitized by Google

Die Bildniſſe der Erſteren zeichnen ſich neben einer gewiſſenhaften, getreuen Auffaſſung des Originals durch eine ſorgfältige Modellirung der Formen und durch eine reine, durchſichtige Farbengebung aus, während Brünner mit mehr künſtleriſcher Freiheit, zumal in der Behandlung des Kolorits zu Werke geht. Ein Vorherrſchen grauer Schatten ſtörte den guten Eindruck, den im übrigen ſein neuſtes großes Porträt einer Dame der hieſigen Haute-volée machte. Im Gebiete der Landſchaft eröffnen wir die Reihenfolge mit einem großen landſchaftlichen Gemälde von C. F. Leſſing in Karlsruhe, einem intereſſanten, eigenthümlichen Bilde in Morgenſtimmung mit Zigeunern auf der Reiſe als Staffage. Leſſing beſitzt einen unerſchöpflichen Vorrath landſchaftlicher Motive, welche immer neu und ſtets anziehend und bedeutend uns entgegentreten. So trägt auch die gegenwärtige große Landſchaft den Stempel der Originalität und der eigenthümlichen poetiſchen Naturauffaſſung des Künſtlers und iſt fern von allem Konventionellen. Wie wenige ſeiner Zeitgenoſſen verſteht es Leſſing ſo vollkommen die von ihm beabſichtigte Gefühlsſtimmung in ſeine Schöpfung zu legen und ſie ſo lebhaft in dem Beſchauer zu erwecken, daß dieſer ſich unwillkührlich von der innern Tendenz des Bildes ergriffen fühlen muß. — Wie auch in dem gegenwärtigen Bilde iſt dieſe Wirkung zumeiſt bei der größten Anſpruchsloſigkeit der äußern Mache und ohne allen Aufwand von überraſchenden Effekten erreicht. Farbenreicher, glänzender, prächtiger, wir wollen aber damit nicht auch ſagen bedeutender, tritt Profeſſor Gude auf mit einem „Sturm an der norwegiſchen Küſte“, einem großen umfaſſenden Bilde, welches zu dem Bedeutendſten gehört, was derſelbe in letzter Zeit geſchaffen hat.*) Von überwältigender Wirkung iſt das ſtürmiſche Meer, das auf ſeinen hochgehenden, von einem durch die düſteren Wolken dringenden Sonnenſtrahl glänzend erleuchteten Wellen ein maſtenreiches Schiff mit unwiderſtehlicher Kraft dem Strande zuträgt, wo es an den ſteilen Felſenklippen zerſchellen muß. Vom Ufer her eilen Männer und Frauen den Strandenden zu Hülfe. Der Kampf der Elemente einerſeits und auf der andern Seite das bewegte, verzweiflungsvolle Treiben der Menſchen, Alles trägt dazu bei, den Eindruck der Scene zu erhöhen. Es war intereſſant, die Leiſtungen ſo bedeutender Vertreter einer beſtimmten Kunſtrichtung, wie Leſſing und Gude, in vergleichende Betrachtung zu ziehen; ungeachtet des großartigen, auf den erſten Anblick ſchon ſo wirkungsvollen Inhalts und der reichern Mittel der Darſtellung vermochte das Gude'ſche Bild dem anſpruchsloſen Werke Leſſings mit ſeinem tiefen poetiſchen Gehalte keinen Eintrag zu thun. — Th. Kotſch in Karlsruhe, ein bei den Freunden der Landſchaft wohl accreditirter Meiſter, beſchickt leider nur ſelten die hieſige Ausſtellung. Nur eine einzige, ſehr anſprechende Landſchaft war in letzter Zeit zur Anſicht des Publikums gelangt. Von Kunſtſchulinſpektor Vollweider ſahen wir nur kleineren Motiven aus dem Schwarzwalde entnommene Gemälde. Aus der übrigen großen Zahl der Landſchaften möchten wir noch die trefflichen Leiſtungen von Münſterhjelm („Landſchaft“ und „Finnländiſche Mondnacht“), ferner ganz gute, bemerkenswerthe Arbeiten von Klenich, Heſſe, Sinting und von jüngern Kräften Raſch, Tenner, Wännerberg, Schrödter nennen. Sie gehören der künſtleriſchen Richtung Gude's an und zeichnen ſich vorzüglich durch die treffliche Behandlung des Waſſers, in Ruhe und Bewegung, der Luft und Beleuchtungseffekte aus. Von Ernſt Preyer, z. Z. in Rom, früher in Karlsruhe, ſind zwei intereſſante Landſchaften, „Grabmal des Pompejus“ und „aus den Maremmen“, ausgeſtellt. Ausſchließlich der Marine widmet ſich Sturm in Karlsruhe, deſſen Bilder ihrer naturgetreuen Darſtellung und ſoliden Ausführung wegen ſehr geſchätzt werden. Das Thierſtück fand vornehmlich in Wilhelm Frey in Karlsruhe ſeine Vertretung, von deſſen letzten Werken „eine Tyroler Alpe im Achenthale“ (Kinder am Brunnen) beſonders hervorzuheben ſein möchte: ein großes umfangreiches Bild, das einen durchaus guten Eindruck macht, ſowohl was die Charakteriſirung der einzelnen Thierindividualitäten nach Form und ſeeliſchem Weſen als was die maleriſche Ausführung anbelangt, in welch letzterer Beziehung insbeſondere die geſunde, friſche, geſättigte Farbe anſpricht. Ebenfalls mit einem großen Bilde präſentirte ſich Galerieinſpektor Richard in Karlsruhe; er benennt daſſelbe „der ruhende Ackersmann“. Aber nicht dieſer in ſeiner „prekären“ Poſition, ſondern die neben ihm ſtehenden zwei Stiere, die in der That volle Beachtung verdienen, bilden die Hauptſache. Noch ſeien erwähnt die kleinen Thierſtücke von F. Schmitt und die intereſſanten Städtebilder von Weißer in Karlsruhe, bei welch letzteren nur zu bedauern iſt, daß das maleriſche, koriſtiſche Talent des Künſtlers mit dem zeichneriſchen nicht gleichen Schritt hält.

Leſſing hat ferner kürzlich die Farbenſkizze zu einem großen Gemälde vollendet, das Heinrich's IV. Uebergang über die Alpen zum Gegenſtande haben wird. Der äußeren Form nach wird es ein Höhenbild ſein und zahlreiche Figuren enthalten. Der landſchaftliche Charakter iſt der einer öden, felſigen Gegend mit dichtem Morgennebel.

Die bereits als bevorſtehend gemeldete Berufung Rieſſtahl's, der Studien halber z. Z. in Italien verweilt, hat ſich endlich verwirklicht. Derſelbe iſt dieſer Tage durch höchſtes Reſkript des Großherzogs zum Profeſſor der Genremalerei an der Kunſtſchule in Karlsruhe ernannt worden. Auch ſoll der badiſche Hofmaler Fiſcher

*) Das Bild iſt jetzt im Wiener Künſtlerhauſe ausgeſtellt. A. d. Red.

Digitized by Google

in München zum außerordentlichen Professor des Figurenzeichnens an derselben Anstalt bestimmt sein.

Bremen im Mai 1870.

?? Seit langen Jahren hat wohl nie eine rein ideale Kunstfrage die Gemüther unserer städtischen Handelsbevölkerung so tief, nachhaltig und lebendig beschäftigt und aufgeregt, wie es gegenwärtig der Fall ist. Darum ist eine so seltene und bei den sonst hier vorherrschenden materiellen Interessen so höchst eigenthümliche Thatsache jedenfalls werth, an die Oeffentlichkeit gebracht zu werden.

Es handelt sich nämlich darum, dem neuen Prachtbau unserer Börse, über dessen Skulpturschmuck (Dietrich Kropp's Sandsteinfiguren) bereits früher ausführlich in dieser Zeitschrift berichtet wurde, endlich auch den längst verheißenen Schmuck der Malerei, das Schlußbild für die große innere Halle zu verleihen; denn schon seit fünf Jahren starrte die dafür bestimmte Mauerblende leer und öde auf die übrige, längst vollendete Pracht nieder, einen höchst unangenehmen Anblick gewährend.

Schon gleich zu Anfang richtete man dabei sein Augenmerk auf den hannoverschen Historienmaler Otto Knille, (gebildet zu Düsseldorf, Paris und Rom) von dessen Talent und Befähigung man treffliche Proben hatte. Man forderte ihn damals auf, einen Entwurf dafür anzufertigen und kam mit ihm überein, die Entdeckung Amerika's zu dessen Gegenstande zu nehmen, oder besser gesagt, die Besitznahme der neuen Welt durch die Europäer. Jedenfalls war diese Wahl eine höchst treffende und glückliche nicht allein wegen der großen welthistorischen Bedeutung. War doch auch Bremen und seine Handelswelt nur dadurch zu der Bedeutsamkeit emporgehoben, daß ein Börsenbau, großartig und prächtig wie dieser, der Ausdruck davon sein konnte. Um nun der Angelegenheit und ihren Leitern stets nahe zu sein, gab Knille ein höchst angenehmes und ehrenvolles Leben in der Nähe des ihn zu öfteren mit Aufträgen erfreuenden hannoverschen Hofes auf, siedelte eigens nach Bremen über und malte hier eine geistvolle Skizze, die fast so fein ausgeführt war, daß sie als vollendetes Bild gelten mochte.

Man sah zur Linken in Booten die Europäer landen, jubelnd, dankend oder staunend, in der Mitte stand Columbus hoch aufgerichtet den neuen Erdtheil feierlich in Besitz nehmend und die Fahnen in seinem Boden aufpflanzend, während aus dem tropischen Uferwalde zur Rechten sich ein Haufen neugieriger schüchterner Eingeborner hervorwagte und im Hintergrunde endlich das weite Meer mit den spanischen Schiffen sichtbar war. Abgesehen von der Figur des Columbus selbst, die allerdings in der Auffassung Einiges zu wünschen übrig ließ, war das Bild, sowohl im Figürlichen, wie im Landschaftlichen höchst interessant und bedeutend; dennoch ward es nicht gemalt. Mochte man als Grund dafür einestheils anführen, die nöthigen Geldmittel seien gerade nicht vorhanden, anderntheils die Komposition sei nicht monumental gehalten, genug der hergelockte Künstler mußte nach längerer Zeit unverrichteter Dinge wieder abziehen und erhielt jetzt von der damaligen Königin von Hannover den Auftrag, ihre neuerbaute Marienburg bei Göttingen mit Wandgemälden zu schmücken. Bei Gelegenheit des vorjährigen Besuches König Wilhelms in Bremen, zeigte Knille indeß wiederum genugsam, zu welcher echt monumentalen Würde und Großartigkeit er sich aufschwingen könne; denn zu jenem glanzvollen Feste, das die Kaufmannschaft dem Schirmherrn des Norddeutschen Bundes in den Prachträumen ihrer Börse gab, schuf er in Verbindung mit dem oldenburger Historienmaler Arthur Fritger, dem dabei der koloristische Theil der Arbeit oblag, in einer Nische eine allegorische Komposition, die alle Festtheilnehmer mit freudigster Bewunderung erfüllte. — Und nun ward auch bald wieder die so lange ruhende Börsenbildsache ernstlich angeregt, es ward eine öffentliche Geldsammlung veranstaltet, zugleich beschlossen, von den bereits vorhandenen Geldern bei Dietrich Kropp eine kolossale Marmorstatue der Brema für den Börsensaal zu bestellen und endlich trat einer unserer ersten Rheder und Handelsherrn, der Herr Chr. Wätjen, plötzlich hochherzig hervor und übernahm, ohne indessen dem Fortgange der Sammlungen zur malerischen Ausschmückung der Börse Einhalt zu thun, das große Hauptbild auf seine Kosten malen zu lassen, jedoch mit der ausdrücklichen Bedingung, Gegenstand und Künstler dafür selbst wählen zu dürfen. Die Handelskammer nahm als Vertreterin unserer Kaufmannschaft das Anerbieten natürlich mit Dank zu allgemeiner Freude an und man sah einer interessanten Konkurrenz entgegen, die jedenfalls auf unser städtisches Kunstleben höchst anregend wirken mußte.

Wie groß war aber die Enttäuschung, als Herr Wätjen der Handelskammer plötzlich die Anzeige machte, er habe bereits gewählt und entschieden — aber weder für Otto Knille, noch für die Entdeckung Amerika's, sondern für einen jungen, ihm durch einen Verwandten vorgeschlagenen Künstler, Namens Janssen, und dieser solle nach dem Vorschlage des hiesigen Bibliothekars Dr. Kohl — die Gründung der Stadt Riga malen.

Von jenem Augenblicke an steht die Börsenbildfrage fort und fort auf der Tagesordnung unserer öffentlichen Angelegenheiten und wird in unsern Blättern, in selbstständigen Broschüren und in den verschiedenen Vereinen zum Theil mit einer Heftigkeit behandelt, die nicht nur mit jedem Tage im Steigen ist, sondern auch fortwährend weitere und weitere Kreise in ihren Bereich zieht.

Die Gründung der Stadt Riga, sowie die Kolonisirung Livlands im 13. Jahrhundert, wurde bekanntlich vorzugsweise für das Werk Bremens gehalten, welche Annahme auch keineswegs ohne Grund ist. Historisch

Digitized by Google

nachgewieſen iſt aber nichts, als daß von der bremiſchen Kirche aus die Chriſtianiſirung des Landes ausgegangen iſt, daß ein bremiſcher Erzbiſchof das erſte Gotteshaus dort bauen ließ, wo jetzt Riga ſteht, und unter den übrigen auch einige bremiſche Anſiedler ſich daſelbſt niedergelaſſen haben. Daß dadurch ſchon früh auch einige Handelsbeziehungen zu Bremen hervorgerufen wurden, war natürlich, nie aber ſind dieſe, oder überhaupt, nie iſt der baltiſche Handel ſo bedeutend für uns geweſen, daß unſere Stadt einen irgend weſentlichen Aufſchwung ſolchem zu verdanken hätte. Als eine That der bremiſchen Handelswelt iſt die Gründung Riga's aber vollends nicht anzuſehen.

Die große Mehrheit unſerer Börſenbeſucher war denn auch auf's Unangenehmſte von dieſer Wendung berührt, auch die hiſtoriſche Abtheilung unſeres Künſtlervereins, an die ſich der freigebige Stifter füglich am erſten in dieſer Frage hätte wenden ſollen, führte aufs Klarſte den Beweis, wie unendlich gering Bremens Antheil an Riga's Gründung geweſen und wiederum, wie unweſentlich für Bremen die Folgen derſelben waren; trotzdem aber brach Dr. Kohl mit einem oft an's Lächerliche ſtreifenden Eifer eine Lanze nach der andern für ſein geliebtes Riga und rief ſogar dieſes ſelbſt oder vielmehr dortige Kräfte um Hülfe in ſeinem Kampfe an, in welchen ſich nacheinander auch noch die Profeſſoren Delius und Springer in Bonn, wie Profeſſor Bendemann in Düſſeldorf einmiſchten, ſämmtlich Partei für Riga und den jungen Künſtler nehmend, der zu deſſen Verherrlichung beſtimmt war, während gegen die Darſtellung der Entdeckung Amerika's von dieſen Rigafreunden, namentlich aber von Dr. Kohl ſelber Dinge und Einwände vorgebracht wurden, daß man oft nicht wußte, ob man mitleidsvoll lächeln oder an Ironie glauben ſollte, denn es kam wirklich Unglaubliches dabei zu Tage. Da ſollte es z. B. unwürdig für Bremen ſein, einen Genueſen, wie Columbus, und Spanier, wie ſeine Mannſchaft, zu verewigen, dazu ſei er gar dumm und geizig geweſen; unpaſſend hieß es, ſei ein Bild mit tropiſcher Natur und Palmen für ein Gebäude gothiſchen Styls; die Entdeckung Amerika's ſei ein unmaleriſcher, dann wieder ſei ſie ein abgegriffener Gegenſtand, der ja ſchon in hundert Kinderbüchern abgebildet ſei; und ferner, wenn einmal in der ſtolzen Halle ein Sängerfeſt abgehalten würde, wie könnten, Angeſichts der gemalten Palmen, deutſche Sänger, Mendelsſohn's Lied vom deutſchen Wald anſtimmen, brachte Dr. Kohl in ſeinem Eifer ſogar vor, worauf man ihm einfach erwiederte, ſie könnten es dann ja auch laſſen; ja ſeine Spürkraft und Erfindungsgabe ließ ihn zuletzt noch das Argument für Riga entdecken, daß, weil eben die amerikaniſchen Beziehungen in Bremen Alles durchdrängen und die Blicke der bremiſchen Börſenwelt ſtets auf Amerika gerichtet ſeien, es nun gerade der Abwechſelung wegen um ſo erquickender wäre, die leiblichen Augen auch einmal auf ein anderes Bild zu richten. Doch genug dieſes Kohls, von dem ich noch eine große ergötzliche Blumenleſe liefern könnte, wenn es der Umfang dieſes ohnehin ſchon ziemlich ausgedehnten Berichts geſtattete.

Trotzdem nun das Häuflein unſerer Rigafreunde ein wahrhaft verſchwindendes iſt, und trotzdem Dr. Kohl durch obiges Gebahren nicht wenig dazu beiträgt, daſſelbe noch mehr zuſammenzuſchmelzen, hält leider der reiche Stifter, gegenüber den noch ſo dringenden Wünſchen unſerer Bürger, das große weltumgeſtaltende Ereigniß des fünfzehnten Jahrhunderts dargeſtellt zu ſehen, mit hartnäckigſter Zähigkeit feſt an ſeinem einmal gefaßten Plane; die Erklärungen der Vereine, die Auslaſſungen unſerer Preſſe, die Vorſtellungen Einzelner, Alles war vergebens, bis plötzlich die Sache in ein neues Stadium getreten, das ſicherlich eine ganz andere Wendung der Dinge herbeiführen wird. Unſer Kunſtverein nämlich hat durch ſeine Sektion für Skulptur und Malerei eine umfaſſende Druckſchrift ausarbeiten und der Handelskammer, als Verwalterin der Börſe, zur geneigten Beſchlußfaſſung überreichen laſſen. Sie enthält einen vollſtändigen Plan zur geſammten künſtleriſchen Ausſchmückung des Innern jenes Baues, den, wie verlautet, der Vorſtand mit großer Befriedigung entgegengenommen hat und in Bälde zum Antrage bringen laſſen wird.

Mit wahrer Freude muß man dieſes tief durchdachte Schriftſtück durchleſen, welches eben ſo ſehr durch den Reichthum echter Künſtlerphantaſie, wie durch ſeinen ſtreng hiſtoriſchen Geiſt und ſeine praktiſchen Vorſchläge, die zum Theil noch dazu durch beigegebene Skizzen erläutert ſind, hervorragt.

Die lichtvollen hohen Wandflächen des Treppenaufgangs, die obere Vorhalle mit der Bremaſtatue, die Felder der beiden langen Korridore, durch deren offene Arkadenreihe man in die mächtige Haupthalle hinabſchaut, und endlich dieſe ſelbſt: Alles und Jedes wird bedacht, wie es kunſtvoll und bedeutſam zu ſchmücken ſei, eine herrliche Reihenfolge hiſtoriſcher Bilder eröffnet ſich unſern Blicken, in einem Theile des Baues ſpeciell bremiſchen und Hanſeſtoffen geweiht, im anderen der allgemeinen Handelsgeſchichte, der Entwickelung des Welthandels entnommen, von der Zeit nebelhafter Sage an, bis hinab zur lebensvollſten Gegenwart.

Und in einem ſo umfaſſenden Plane mag denn auch allenfalls die Gründung Riga's ihre Stelle finden, ſei es auch nur um Bremens baltiſche Beziehungen zu repräſentiren, daß ſie aber dabei nimmer und nimmer das große Hauptfeld des ganzen Gebäudes einnehmen darf, wird jetzt auch wohl dem Allerletzten klar.

Auch die Denkſchrift weiß dafür nur einen einzigen Stoff zum Bilde, denſelben, den auch der Erbauer der Börſe von Anfang an im Auge hatte. „Es iſt, um mit den

Digitized by Google

eigenen Worten deſſelben zu reden, jener entſcheidende Wendepunkt der Handelsgeſchichte, der die neue Welt aufſchließt und die alte neu macht, der große Anfang der modernen Zeit, die erſte Landung der Europäer in Amerika. Columbus der Entdecker.“

Geht unſere Handelskammer, wozu alle Hoffnung vorhanden iſt, auf den Plan der Denkſchrift ein, ſo darf man Solches als ein wahres Ereigniß für die deutſche Hiſtorienmalerei, als von kaum zu überſehender Bedeutung aber für das Kunſtleben unſrer Vaterſtadt begrüßen. Damit wäre ebenſowohl der kunſtgeweihten Freigebigkeit ihrer Bürger, wie dem Talente vieler deutſcher Künſtler auf einmal das reichſte und herrlichſte Feld ſtrahlenden Ruhmes eröffnet.

Bremen ſelbſt aber, folgend dem Beiſpiele jener ſtolzen, ſchönheiterfüllten Stadtrepubliken des Mittelalters, hätte dadurch ein Denkmal edelſten Bürgerſinnes geſchaffen, ſich zur Ehre, Andern zur Nacheiferung, ein Denkmal, welches noch den ſpäteſten Geſchlechtern das Herz mit dankbarer Freude und Bewunderung erfüllen würde.

New-York, im Februar.

O. A. Das neueſte Ereigniß in unſerer Kunſtwelt iſt die Ausſtellung und Verſteigerung der „Thompson Collection“ in New-York, einer Gemälde-Sammlung, von der ſchon Wochen und Monate zuvor ſo viel geſchrieben und geſprochen wurde, daß die Neugier des kunſtliebenden Publikums ungewöhnlich rege geworden war, zumal da ein gewiſſes Dunkel darüber ſchwebte, und man umſonſt nach Jemandem geſucht hätte, der im Stande geweſen wäre, aus eigener Anſchauung etwas darüber mitzutheilen. Folgendes iſt die Geſchichte dieſer Sammlung:

Es iſt noch kein Jahr, daß hier ein alter reicher Mann, Thomas Thompſon aus Boſton ſtarb, und bald erfuhr man durch die Zeitungen, was zuvor zwar ſchon, beſonders in Boſton in engern Kreiſen, bekannt geweſen war, nämlich, daß er eine Gemäldeſammlung hinterlaſſen, dergleichen es keine zweite an Zahl in den Vereinigten Staaten gebe. Der Sohn eines Bilderhändlers und unter Bildern aufgewachſen, war er von Jugend an ein leidenſchaftlicher Kunſtfreund und Sammler. Er hegte eine entſchiedene Vorliebe für die Werke der alten Niederländer und Italiener, und oft begegnen wir in der Sammlung mehreren Kopien deſſelben Bildes, während er moderne Bilder gewöhnlich nur kaufte, wenn es darauf ankam, jungen talentvollen Künſtlern im Beginn ihrer ſchwierigen Laufbahn förderlich zu ſein — namentlich finden ſich in der Sammlung viele Jugendarbeiten von Bierſtadt — oder wenn der Gegenſtand ihn etwa anzog. Zwanzig Jahre hatte er geſammelt, als im Jahre 1852 alle ſeine Bilder in einem Feuer zu Grunde gingen, das damals Tremont Temple zerſtörte, worin dieſelben aufgeſtellt waren. Er ſelbſt ſchlug ſeinen Verluſt auf mehr als 92,000 Dollars an; bei ſeinen großen Mitteln ließ er ſich jedoch nicht entmuthigen, ſondern fing ſogleich von Neuem mit ſolchem Eifer zu ſammeln an, daß er nach ſechs Jahren eine größere Zahl von Bildern beiſammen hatte, als je zuvor. In einem großen alten Gebäude, über einem Laden, hatte er ſeine Schätze in mehr als zwölf Zimmern im wörtlichſten Sinn aufgeſtapelt; denn da die Wände nur den kleinſten Theil der Bilder faſſen konnten, waren die übrigen haufenweiſe aneinander gepackt, und da er als ein ächter Sonderling, der er war, nur ſelten Jemandem Zutritt in ſeine Schatzkammer geſtattete, war es unmöglich, nur zu einer annäherungsweiſe richtigen Schätzung des Werthes und der Zahl der Bilder zu gelangen. In früherer Zeit hegte er die Abſicht, ſeine Sammlung der Stadt Boſton zu vermachen, als Grundlage einer ſtädtiſchen Galerie, allein in den letzten zehn Jahren ſeines Lebens faßte er aus unbekannten Gründen einen heftigen Widerwillen gegen die Stadt, zog fort und betrat ſie nie wieder. Von jener Zeit an ſcheint auch ſeine Freude an ſeiner Galerie dahin geweſen zu ſein. Er hörte auf zu kaufen, die ganze Sammlung wurde weggepackt und bis nach ſeinem Tode iſt kein menſchlicher Blick darauf gefallen. Die Ankunft und Ausſtellung der Bilder in New-York vor einigen Wochen war ſomit ein Ereigniß, dem man mit Ungeduld und Erwartung entgegengeſehen hatte. Der große Auktionsſaal von Leeds faßt, wie man denken kann, nur den kleinſten Theil der Bilder, und man hat deßhalb ein paar Häuſer weiter, in einem der neuen, ungeheuren, zu Waarenlagern beſtimmten Gebäude, zwei Stockwerke zu Hülfe nehmen müſſen, und dennoch ſind noch Maſſen von Bildern eines hinter dem andern an die Wand gelehnt. Der Katalog iſt über hundert Seiten ſtark und enthält über 1700 Nummern. Es befinden ſich darunter die berühmteſten Namen, und wirklich auch viel Gutes, aber wie es gewöhnlich geht, wenn ein Liebhaber, der nicht ein gründlicher Kunſtkenner iſt, ſich auf alte Bilder verlegt, es iſt mehr eine Sammelei als eine Auswahl, in der neben einigen Juwelen und viel Gutem auch ein wahrer Wuſt des Mittelmäßigen und Schlechten aufgehäuft iſt. Unter den erſtern befinden ſich beſonders vortreffliche Niederländer, welche — obgleich die Verkäufer ſich ausdrücklich gegen die Garantie für die Aechtheit irgend eines Bildes verwahren, — wenigſtens theilweiſe den Malern angehören mögen, unter deren Namen ſie gehen, da ſie ſich wahrſcheinlich noch aus der Zeit der alten Knickerbockers herſchreiben, als die Stadt Neu-Amſterdam hieß, die reichen Mynheers unten in der Nähe der Batterie ihre ſtattlichen Häuſer beſaßen und mit andern Liebhabereien auch die für ihre Gemälde herüber gebracht hatten. Zu den Hauptſtücken gehören einige Jordaens: Philemon und Baucis, zwei Pendants, Jakob und Eſau darſtellend, und ein ſonderbares halb-allegoriſches, humoriſtiſches Bild, im Katalog: Blowing hot and cold genannt.

Digitized by Google

Dann zwei Honthorſt's, ein Zahnarzt das eine, zwei Geſtalten mit Lichteffekt das andere, beide brillante Bilder, und einige wenn auch zweifelhafte, doch jedenfalls werthvolle Bilder, dem Katalog zufolge von Oſtade, Teniers, Horemans, van Bloemen, Adrian Brouwer, Vol, Gaspar Crayer, ein weibliches Portrait von Mieris; ſehr viele Kopien der großen italieniſchen Meiſter, ſowie einige italieniſche Originalwerke. Darunter eine Ariadne von Annibale und eine Grablegung von Ludovico Caracci, eine Hagar von Jacopo di Empoli, der Raub der Sabinerinnen von Pietro da Cortona, ein Porträt von Caravaggio, Icarus von Carlo Cignani, Lot und ſeine Töchter von Luca Giordano. Auch einige franzöſiche Bilder finden ſich, angeblich von Rigaud, Mignard, Laireſſe, Joſeph Vernet, Lavignes, und von Lebrun ein Portrait Mirabeau's, aus ſeiner Jugend, worauf er noch nicht mit dem Löwenkopf, wie man ihn auf ſpätern Bildern kennt, ſondern mit gepudertem und friſirtem Haar dargeſtellt iſt. Ferner einige moderne Bilder, darunter ein gutes Bild von Wimar, ein Zug Einwanderer, die von Indianern angegriffen werden, die erwähnten Bierſtadt's, einige Iſabey's, eine Jugendarbeit von Dubufe, Landſchaften von Kummer, mehrere gute alte engliſche Bilder, beſonders das Innere der Hütte einer franzöſiſchen Fiſcherfamilie, von Earl, Porträts von Opie, Reynolds, Lawrence, Landſchaften von Turner, und weiter eine Unzahl mittelmäßiger und ganz ſchlechter Sachen, Ungethüme, die ihres Alters wegen als kunſtgeſchichtlich merkwürdig angeführt werden. Endlich der ganze Ballaſt amerikaniſcher Klex- und Schmierereien, patriotiſche und unpatriotiſche Gegenſtände aus der Zeit des Unabhängigkeitskrieges; Herren in ſchwarzen Fracks und Damen mit Reifröcken, unbeſtreitbare Scheuſale, die aber noch nicht einmal die Ehre beanſpruchen können, als kunſtgeſchichtliche und gewöhnlich ſelbſt nicht als geſchichtliche Kurioſitäten tolerirt zu werden; ſchreckliche lebensgroße Konterfeis von Schauſpielern und Sängerinnen im Koſtüm, in anſpruchvollſter, theatraliſcher Stellung und dergleichen mehr. — Die Auktion wurde täglich zweimal, am Vormittag und am Abend gehalten, wobei die Säle immer gedrängt voll waren. Kunſtverſtändige und Neugierige, Damen und Herren, ſaßen in Reihen und verfolgten ſtundenlang, wie im Theater, mit größter Aufmerkſamkeit den Verlauf und lachten und amüſirten ſich an dem trockenen Yankeehumor der Auktionäre, welche ihr einförmiges Geſchäft durch allerlei Scherze würzten. Bei ſolch' einer plötzlichen Ueberſchwemmung mit Gemälden, zumal zu einer Zeit, in der die Geſchäfte im Allgemeinen ſtocken, iſt es in Wahrheit zum Erſtaunen, welch' hohe Preiſe gegeben werden, und wie ſelbſt das ſchlechteſte Zeug noch ſeine Abnehmer findet. Die beſſeren Bilder bringen von hundert bis fünfhundert Dollars, und ſelbſt die elendeſten Sudeleien finden immer noch für ein paar Dollars ein Unterkommen.

Unter den übrigen Gemäldeauktionen, welche hier immer von Zeit zu Zeit ſtattfinden, ſind beſonders zwei in den Sälen von Barker und Miner zu erwähnen, worin vorzüglich die Werke moderner niederländiſcher Künſtler, ſo wie einige von Deutſchen und Franzoſen zum Verkauf kamen. Beſonders die zweite Sammlung war reich an guten Werken, und überreich, möchte man ſagen, an ſolchen, in denen brillante Technik ſich beſtrebte, den Mangel an Ideen, Inhalt und Ausdruck auszugleichen oder wenigſtens zu verdecken. Man mußte bedauern, ſo viel Kunſtfertigkeit auf reine Aeußerlichkeiten, auf Gegenſtände verwendet zu ſehen, die weder der Phantaſie, noch dem Gefühl, noch dem Gedanken den mindeſten Stoff bieten können; denn alle dieſe Damen, mit den niedlichen geiſtloſen Lärvchen, welche im modiſchſten Koſtüm, in prächtig gemaltem Atlas und Sammet, zwiſchen eleganten Rococomöbeln einen Brief leſen, deſſen Inhalt man ihnen auf keine Weiſe am Geſicht abſehen kann, ſich die Handſchuhe anziehen, mit einem Kanarienvogel ſpielen, oder in einem Atelier malen, vermögen doch unmöglich uns zu feſſeln. Sehr verſchieden von derartigen Darſtellungen, iſt ein Bild von David Col, „die unterbrochene Mahlzeit", voll ächten, kecken, naturwüchſigen Humors, geſunder Wirklichkeit, bei ſicherer und ſorgſamer Ausführung. Zwei der Gäſte ſind ſich augenſcheinlich in der Hitze eines bei Tiſche ausgebrochenen Streites in die Haare gefallen und haben dabei den Tiſch umgeſtoßen, der auf der Seite liegend, mit den auf dem Fußboden zerſtreuten und verſchütteten Delikateſſen und zerbrochenen Tellern und Schüſſeln, ein Bild trauriger Zerſtörung bietet. Die beiden Streiter ſtehen an der Thür, keineswegs durch die Kataſtrophe verſöhnt, und wie es ſcheint, im Begriff den Kampf mit erhöhter Bitterkeit zu erneuern, während das eigentliche Opfer, ein dritter Gaſt, der mit dem Tiſche umgeworfen wurde, ſich eben mühſam unter dem Tiſchtuch hervorarbeitet. Von Pauwels finden wir einen Boccaccio, der ſeine Geſchichten am Hofe Johanna's der Erſten vorträgt, alſo eine Art hiſtoriſchen Genrebildes, daß ſich jedoch nur durch das Koſtüm als ſolches bekundet, denn im Uebrigen hat man durchaus keinen Grund in dem Erzähler Boccaccio zu vermuthen, und noch weniger würde es einem einfallen, aus den lebloſen Geſichtern der Zuhörer zu erkennen, daß ſie den luſtigen Zweideutigkeiten des Decamerone lauſchen, und ſich nicht etwa an einem Lehrgedicht oder gar einer Predigt langweilen. Welch' reiches Feld hätte der Künſtler gehabt, wenn er verſtanden hätte, den Eindruck zu veranſchaulichen, welchen eine ſolche Lectüre in dem Zuhörerkreiſe hervorrufen muß, wenn er hier das offene, dort das mehr oder minder verhüllte Behagen in verſchiedenen Abſtufungen, in Einigen eine heuchleriſche Entrüſtung, in einem Andern eine gewiſſe lächelnde Scham und Verlegenheit und endlich in ein oder zwei jugendlichen Geſtalten die ernſte ruhige Unbefangenheit der Unſchuld dargeſtellt

Digitized by Google

hätte, die ſich an nichts ſtößt, weil ſie ſelbſt rein iſt. Von alledem ſehen wir aber nichts; dazu iſt die Gruppirung mangelhaft und ungeſchickt und das Kolorit kalt und trübe. Ein großes Bild von Schaefels in Antwerpen ſtellt einen Vorgang aus der niederländiſchen Geſchichte dar, das Wegnehmen eines ſpaniſchen Kriegsſchiffes durch die Niederländer bei Walcheren. Ohne auffallende Fehler und bei unverkennbarer Sorgfalt, läßt das Bild doch gründlich kalt, denn das ächte innere Leben fehlt und der Gedanke, der zu Grunde liegt, tritt nicht anſchaulich hervor. In „Courmachen in der Küche" von Noter und Col, treten die prächtig ausgeführten Gemüſe und Früchte über Gebühr vor den Geſtalten heraus, welche, obgleich an ſich lebendig genug, doch nur als Staffage jener erſcheinen. Von van Kuyck iſt eine prächtige Stallſcene da; es iſt wirklich ſchwer zu entſcheiden, wer beſſer gelungen iſt, die Pferde und Kühe, oder der Pferdeknecht und das Milchmädchen, welche ſich in der Frühe in ihrem Beruf begegnen und einander den Morgengruß bieten. Humoriſtiſch, lebendig und anſprechend ſind die „Dorfpolitiker" von Plathner, in Düſſeldorf. Von Bakalowicz in Paris, ſind zwei Genrebilder: „Beluſtigungen am Hofe" und eine „Dame mit einem Papagei", außerordentlich fein und ſchön ausgeführt, jedoch eben nur durch die meiſterhafte Technik bemerkenswerth. Eine Gruppe auf einem Balkon, mit Lichteffekt, von Roſierſe, zeichnet ſich ebenfalls durch ſchöne, ſorgſame Behandlung aus. Außerdem ſind als anſprechende Genrebilder zu erwähnen: „ein fauler Junge" von Arnaux ein Familienbildchen von Jul. Geertz, „Tiſchgebet" von Joſ. Miller, ein Geflügelmarkt mit Lampenlicht, von Verhoeven, „der junge Künſtler", von Gérard, „indianiſche Mädchen bei der Toilette", von Thompſon, „die zerbrochene Taſſe", von Myngaert, und ein paar Bilder von Mari ten Kate. Einem vortrefflichen Thierſtücke begegnen wir, von L. Robbe, Schafe auf der Weide. Das Bild ſtammt noch aus der D'Huyvetter'ſchen Sammlung, die vor faſt zwei Jahren hier verkauft wurde, und muß damals wohl nicht gebührend gewürdigt worden ſein, was um ſo auffallender iſt, als Thierſtücke gewöhnlich leicht Liebhaber finden und gute Preiſe zu bringen pflegen. Es bekundet ſo viel liebendes Eingehen in die Eigenthümlichkeiten der Thiere, wie es ſich durch ſorgſame Ausführung auszeichnet. Da ſind ferner Stallſcenen von Verſchnur, viele Viehſtücke von Severdonck u. ſ. w. Eine Anſicht des Glommen von Jacobs verſetzt uns in die düſtere Schönheit der nordiſchen Alpen. Auch ein paar ſchöne Landſchaften von Koekkoek ſind da, eine friſche duftige Waldgegend von de Vogel mit Staffage von Verboeckhoven, eine andere von Daiwaille, ebenfalls mit Vieh von Verboeckhoven, eine Rheingegend von Bylandt, eine Winterlandſchaft von Moermann, und ſchöne Waldgegenden von A. Richardſon. Neben dieſen Bildern war noch eine große Zahl, welche, wenn auch von minderem Werth, doch immer noch in jeder europäiſchen Ausſtellung Platz finden würden, und dann noch der unvermeidliche Anhang gediegen ſchlechten Zeuges, ſämmtlich amerikaniſcher Manufaktur, dergleichen auf allen Auktionen mit unterläuft. Hier waren dieſelben beſcheiden in einem Nebenzimmer vereinigt, und wer ſich, von Neugier getrieben, etwa dahin verirrte, kam ſicher mit einem ironiſchen Lächeln zurück. Obgleich die zweite Auktion, in der die werthvollern Bilder zum Verkauf kamen, gerade mit der Verſteigerung der Thompson Collection zuſammenfiel, war doch die Theilnahme äußerſt lebhaft und die Preiſe weit höher, als man unter den Umſtänden hätte erwarten ſollen.

(Schluß folgt.)

Nekrolog.

△ **Friedrich Brugger †.** Die deutſche Künſtlerſchaft hat durch das Ableben des Bildhauers Friedrich Brugger wieder ein ſchwerer Verluſt getroffen. Brugger's Werke zeichnen ſich durch Gediegenheit, edle Auffaſſung und fleißige, meiſterhafte Ausführung, endlich durch den darin an den Tag gelegten großen Schönheitsſinn auf das Vortheilhafteſte aus. Die bekannteſten darunter ſind: die in Ueberlebensgröße ausgeführte Figur eines Jägers mit einem Haſen, zu dem ein Hund emporſchaut, Theſeus mit den Waffen ſeines Vaters, Chiron, welcher den jungen Achilleus die Leier ſpielen lehrt, eine Penelope, das edel aufgefaßte Standbild Gluck's auf dem Promenade-Platz in München, die Statue des kriegeriſchen Max Imanuel ebendaſelbſt, das Denkmal des Geſchichtſchreibers Johannes von Müller mit den Figuren der Gerechtigkeit und Geſchichte und der Büſte des Gefeierten auf dem Friedhofe zu Caſſel, ein Werk von edelſter Einfachheit und Würde, Dädalus und Ikarus (kürzlich in der Zeitſchrift abgebildet), ein Faun, der mit einem Panther ſcherzt u. ſ. w. Von ſeinen Büſten iſt wohl die des Philoſophen Franz von Baader die gelungenſte.

Für Brugger war das antike Ideal in formeller Auffaſſung der abſolute Maßſtab für die plaſtiſche Kunſt. Dadurch erklärt ſich wohl eine gewiſſe Kühle, welche uns aus den meiſten ſeiner Werke anweht. Er fühlte ſich beengt, wenn ihm Aufträge gegeben wurden, welche einer andern Sphäre angehörten als der antiken Welt, und wenn Arbeiten dieſer Art dem wackeren Künſtler mit Recht wenig Ehre eintrugen, ſo trifft ein Theil der Schuld ohne Zweifel Jene, welche nicht begriffen, daß man einem Künſtler, deſſen ganzes Dichten und Trachten der untergegangenen klaſſiſchen Welt zugewendet iſt, nicht zumuthen darf, ſeine Zeitgenoſſen in Sackpaletot und Pantalons plaſtiſch zu geſtalten.

Brugger war 1815 in München geboren, woſelbſt ſein Vater Tiſchlermeiſter war, und erreichte ſonach ein Alter von nur 55 Jahren. Er ſtarb nach kurzem Leiden am 9. April unvermählt, von ſeinen zahlreichen Freunden tief betrauert.

Kunſthandel.

Kunſtauktionen. Die nächſte Leipziger Verſteigerung findet bei Rud. Weigel (Dr. A. Andreſen) am 13. Juni ſtatt und bringt eine reiche und gewählte Sammlung von Kupferſtichen aus dem Beſitz eines Utrechter Kunſtfreundes zum Ausſtrich, darunter eine Kollektion von 400 Porträts, Aerzte

Digitized by Google

und Naturforscher darstellend. — Bei Em. Mai in Berlin wird die Kupferstichsammlung des weiland Geh. Rath Schubert in Königsberg am 30. Mai versteigert. — Die Versteigerung einer Reihe Original-Gemälde von Münchener Künstlern, auch einiger Porzellangemälde kündigt die Montmorillon'sche Kunsthandlung für den 27. Mai an.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

A. **In der permanenten Ausstellung des Vereins Berliner Künstler** sind seit einiger Zeit mehrere Kollektionen Hildebrandt aus dem Privatbesitz zum Verkauf ausgestellt: 57 Madeira-Bilder, 14 Ansichten aus Spanien und Portugal, 26 einzelne Blätter (sämmtlich Aquarellen aus früherer Zeit 1841—49) dazu 16 Oelbilder aus verschiedenen Epochen. Nach dem Vielen, was wir die letzten Jahre gesehen, brachte uns die Ausstellung nichts Neues, abgesehen von den unerhörten Preisen, welche für diese Bilder gefordert und zum größten Theil auch gezahlt wurden. Die einzelnen Aquarellen, darunter manche recht gute, stellten sich durchschnittlich auf 4—500 Thlr.; die Oelbilder, darunter keines, das sich mit Hildebrandt's besseren Arbeiten hätte messen können, und manches wirklich herzlich schlechte, waren zwischen 800 und 3800 Thlr. angesetzt. — Dieselbe Sammlung enthält zwei vorzügliche kleine Oelgemälde von A. Menzel: eine Synagoge mit betenden Juden von trefflicher, an Rembrandt erinnernder Behandlung des Hell-dunkels und wahrhaft genialer Pinselführung; ein Interieur mit zwei alten Damen in Rokokokostüm, deren eine ein Vogelbauer mit einem Tuche verhängt, um mit der Begleiterin ungestörter den in Menge ausgeschütteten Briefschaften aus alter Zeit sich zuwenden zu können. Beide Bilder, sowie eine weniger anziehende Aquarelle — ein sich vor langer Weile reckendes kleines Bauermädchen — sind aus Menzel's früherer Zeit. — Eine andere Aquarelle jüngsten Datums von Menzel erregte große Bewunderung: ein Jubiläums-Blatt für einen hiesigen Industriellen. Die Anordnung zeigt eine Architektur in freierem Renaissancegeschmack mit zwei Nischen, durch welche man in das Innere einer Schmiedewerkstatt sieht. Darinnen arbeiten kräftige Gesellen in Rauch und Feuerglut. Außen strecken auf hermenartig geformten Pilastern wundervolle Atlanten die nervigen Arme und greifen in die Handlung ein, indem sie hämmern und das Eisen zu langen Drähten auseinanderziehen und mit Kopf und Nacken zugleich das Gesimse der Architektur tragen. Letzteres ist von einer leichten Balustrade umzogen, hinter welcher äußerst reizende Kindergestalten, mit Guirlanden beladen, ihr Spiel treiben. Unmittelbar darunter steht die Jubiläumsinschrift. Ich möchte dem schönen Gelegenheitsblatte vor seinem berühmteren Vorgänger, dem Gedenkblatte von 1866, den Vorzug geben.

Nach der Menzel'schen Aquarelle — und eine Zeit lang mit dieser zusammen — waren zwei Porträts von Fried. Kaulbach die Zugstücke der Ausstellung. Beide stellten Damen aus der vornehmen Welt dar. Schwarze Roben mit Goldschmuck und türkische Shawls von meisterhafter, fast zu anspruchsvoller Behandlung, vorzügliche Zeichnung der Gesichter und vor allem der Hände, dazu ein der duftigen Patina alter Bilder vergleichbarer dunkler Gesammtton machte diese Porträts bei lebensgroßem Maßstabe und fast ganzen Figuren zu ungewöhnlich hervorragenden Kunstwerken. Selbst die nicht immer liebenswürdigen Ausdrucksmittel spezifisch vornehmen Wesens in Haltung und Mienen zeigten sich durch künstlerische Auffassung in das Ansprechende und Einnehmende übersetzt, ohne doch darum der beabsichtigten Charakteristik weniger zu dienen.

Augenblicklich hat Paul Meyerheim die Ausstellung mit einem Bilde ersten Ranges beschickt: Rothkäppchen im Walde begegnet einem Wolf, welcher in seiner überraschenden Lebenswahrheit, ich sage unbedenklich, nicht mehr übertroffen werden kann. Das Rothkäppchen ist ein munteres, frisches Mädchen von porträthafter Auffassung. Die beinahe lebensgroßen Figuren sind in den frischesten Waldesgrund zwischen hochblühenden Fingerhut, Enzian und Farrenkrautgebüsch gestellt. Die Stämme der Bäume schneiden unterhalb der Laubkronen ab, von hinten her sieht der blaue Himmel herein; es ist der Realismus in seiner allerliebenswürdigsten Erscheinung. Das Bild ist bestimmt, in die Wand des „Märchensaals" eines hiesigen reichen Privatmannes eingelassen zu werden, für welchen Franz Meyerheim, der Bruder, sein gleichfalls hier ausgestelltes „Dornröschen" gemalt hat.

Außer den erwähnten vorzüglichen Bildern bot und bietet die Ausstellung noch eine Menge des Anziehenden. Originell schien mir namentlich eine Charonsbarke von Brausewetter; die Insassen, Greise, Männer, Frauen und Kinder in griechischem Kostüm und fast reliefartiger Komposition; die Auffassung genreartig, aber nicht ohne Ernst und Theilnahme erweckenden Ausdruck; tüchtig vor allem das warme, gedämpfte Kolorit. Aus der Zahl der Landschaften nenne ich noch Pflugradt's „Schloß Ulrichshofen in Mecklenburg", ansprechende Architektur bei stark bewegtem Wolkenhimmel; ferner Wald- und Gebirgsansichten von Gustav Richter, Engelhardt, Breitbach und A. Geyer. Letzterer gibt Ansichten aus dem Orient, aus Aegypten, von den griechischen Inseln in leichter, hauptsächlich durch die Farbe wirkender Vortragsweise. Seine tiroler Waldlandschaften theilen die koloristischen Vorzüge jener Bilder; ein deutscher Baum verlangt aber mehr oder wenigstens andere Zeichnung, als der Künstler den meisten seiner Waldbäume gegönnt hat. Von hier aus ist der Schritt zur Manier nicht mehr ganz weit. — Eine große Waldlichtung mit Hirschen („Nach dem Kampfe") von Eduard Ockel wird ihren Liebhaber finden, lehrt uns aber den Künstler nicht von einer neuen oder besonders erfreulichen Seite kennen. Auch von A. Arnz haben wir bereits an einem anderen Orte ein Bild von freierer, mehr origineller Wirkung gesehen, als den hier ausgestellten, reich bevölkerten Strand von Neapel. Von Härtel, dessen frische, sonnige Scene aus der Campagna unlängst der „Verein der Kunstfreunde" zur Verlosung angekauft hat, verzeichne ich noch einen vorzugsweise blau gehaltenen Strand bei Sorrent mit Fischern und Böten staffirt, um damit meine Umschau für heute zu beenden.

Die Dresdener Holbein-Ausstellung findet bestimmt im nordöstlichen Zwinger-Pavillon vom 15. August bis 15. Oktober dieses Jahres statt.

Vermischte Kunstnachrichten.

Aus Eschweiler schreibt man der Köln. Zeitung: Ein erfreuliches Zeichen der Zeit ist es, daß in unserer industriereichen Gegend der Sinn für das Ideale und das Höhere nicht nur nicht erstorben, sondern vielmehr rege thätig ist. So hat sich hier ein Komité konstituirt, welches sich die Aufgabe stellte, alles dasjenige, was alte Kunst von den Tagen der Römerherrschaft in hiesiger Gegend durch das Mittelalter hindurch bis zur Renaissance uns hier und in der nächsten Umgegend übrig gelassen, in einer Gesammt-Ausstellung so viel als thunlich zu vereinigen und für einige Zeit den zahlreichen Besuchern zum Anblicke darzubieten. Und wirklich muß man, trotz allem, was in unserer Zeit auf dem Gebiete der Alterthumswissenschaft und der Alterthumsforschung geschehen ist, sich wundern, auf der Eschweiler Ausstellung so viel Neues, selbst von Kennern gar nicht Gekannte und Geahnte anzutreffen. Sämmtliche Gebiete alter Kunst sind vertreten: Malerei, Weberei und Stickerei, Elfenbein- und Holzskulptur, Schmiede- und Töpferarbeiten, Kupferstiche und Holzschnitte 2c. Alle Freunde alter Kunst und Forschung werden in der prächtigen Ausstellung manches Interessante und Belehrende für sich finden.

Aus Regensburg berichtet das Rgsb. Mgbl.: „Beim Abbruche des ehemaligen Poststadels am Steinplatze hinter dem „Weidenhofe" ist ein interessanter Ueberrest kirchlicher Baukunst der Vorzeit zu Tage getreten, nämlich die Pfalzkapelle Karls des Großen. Auf der sogenannten Bastei, an welche der Bau angelehnt ist, erhob sich die Pfalzburg des genannten Kaisers.

B. **Professor August Wittig in Düsseldorf** hat kürzlich eine Arbeit vollendet, die bei ihrem Bekanntwerden nicht verfehlen wird, allseitiges Aufsehen zu erregen. Auf das wiederholte Ersuchen eines Kunstfreundes hat er es nämlich unternommen, die Statue der Venus von Melos zu ergänzen, und so kühn ein solches Wagniß auch erscheinen mag, so darf es doch als der vollgültigste Ausdruck eines Strebens gelten, welches sich ernst und bewußt den höchsten Zielen der Kunst zuwendet. In wie fern es Wittig nun gelungen ist, die Intentionen des Schöpfers jener herrlichen Statue zu errathen, muß dahingestellt bleiben; doch scheint uns seine Auffassung jedenfalls geistvoll und nicht ohne Berechtigung zu sein. Wittig läßt die Göttin mit beiden Händen den Schild des Mars halten, worin sie sich wohlgefällig bespiegelt. Der Künstler will damit die triumphirende Venus charakterisiren, die den mächtigen Kriegsgott mit süßer Liebe erfüllte, aus dessen Waffe sie ihre Waffe: die Macht der Schönheit siegesbewußt

Digitized by Google

zurückstrahlen sieht. Der Schild ist leicht auf das linke Bein gestemmt und so geschickt angebracht, daß er die Wirkung der Figur nirgend durch Verdeckung oder störende Ueberschneidungen beeinträchtigt. Bei einer Ausführung in Marmor in der Größe des Originals, die wahrscheinlich erfolgt, wird das Spiegelbild im Schilde durch einen mattern Schliff deutlicher hervortreten und dadurch der Gedanke leicht verständlich sein. Außer dieser interessanten Arbeit hat Wittig das Modell zu einem Grabdenkmal vollendet, welches in edler Einfachheit einen jungen, in den Befreiungskriegen gefallenen Helden auf dem Parabebette liegend zeigt und für eine Schloßkapelle ausgeführt werden soll. Auch ein schöner Entwurf zu einem Denkmal der im Jahr 1866 gebliebenen Krieger ist im Entstehen begriffen und dürfte sich, in großem Maßstabe ausgeführt, sehr zur Zierde eines öffentlichen Platzes eignen. Die Darstellung besteht aus einer Gruppe: Victoria richtet sanft einen verwundeten Streiter auf und schmückt ihn mit der Lorbeerkrone. In den Figuren spricht sich eine feine Empfindung aus, und die Linien bringen eine harmonische Wirkung hervor. Ein Postament mit entsprechenden allegorischen Gestalten soll dieselbe noch erhöhen. Für die Façade des neuen Museums der Gypsabgüsse nach Antiken und Skulpturwerken der Renaissance hat Wittig die Medaillonporträts der drei großen Bildhauer Phidias, Michel Angelo und Peter Vischer in Relief ausgeführt, welche sich des ungetheilten Beifalls der Beschauer erfreuen.

B. **Professor W. Camphausen** hat von seiner Vaterstadt Düsseldorf den Auftrag erhalten, für deren städtische Gemäldegalerie eine kleinere Wiederholung seines großen Bildes „Friedrich II. mit seinem Stabe" zu malen. Die Skizze des letztern, sowie ein treffliches Pendant dazu „der große Kurfürst mit Derfflinger am Morgen der Schlacht von Fehrbellin", welches der Künstler hoffentlich ebenfalls im Großen ausführen wird, hat die Gräfin von Flandern angekauft. Für den Bruder derselben, den Erbprinzen von Hohenzollern, malt er gegenwärtig eine Scene aus dem Gefecht von Königinhof, darstellend die Eroberung einer österreichischen Fahne durch den Gefreiten Bochnia vom 1. Garde-Regiment zu Fuß.

B. **Friedrich Boser** in Düsseldorf malt gegenwärtig ein großes Altarbild, welches er der evangelischen Kirche seines Geburtsortes Halban in Schlesien zum Geschenk machen will. Dasselbe zeigt auf Goldgrund die Einzelfigur des Erlösers und zeichnet sich durch würdigen Ernst der Auffassung und gediegene Ausführung aus.

△ **Der Bau des neuen Münchener Rathhauses** ist in Folge der neuen Gemeindewahlen in eine Phase getreten, die keine demselben günstige genannt werden kann. Man wird es vom finanziellen Standpunkte aus unzweifelhaft nicht tadeln können, wenn Gemeindebehörden Angesichts einer Belastung der Gemeindeangehörigen mit einer Umlage von 95 Prozent der direkten Staatssteuern ein strenges Sparsystem einzuführen beschließen. Aber es bleibt unter allen Umständen beklagenswerth, wenn dieses System auch auf einen theilweise vollendeten Bau und noch dazu auf einen solchen Anwendung finden soll, der den Charakter eines monumentalen Baues an sich trägt. Bekanntlich ist der dem Marienplatz zugewendete Trakt des neuen Rathhauses unter Leitung Hauberissers bis auf den mittleren Theil vollendet, welcher nach der Natur der Sache am reichsten ornamentirt werden sollte. Nun ist davon die Rede, das dekorative Element so viel als möglich zu unterdrücken, weil außerdem eine namhafte Ueberschreitung der Gesammtkosten zu befürchten steht. Nach den bisherigen Erfahrungen ist diese Befürchtung nur zu begründet und deshalb als sicher anzunehmen, daß das allgemeine Sparsystem auf den noch unvollendeten Theil der Façade des Rathhauses zur Anwendung gebracht werden wird. Ob die Vortheile der Gemeindekasse aus diesem Verfahren sehr namhaft sein werden, wird erst die Zeit lehren. Sicher aber ist schon jetzt, daß die ästhetische Seite des Baues darunter schweren Schaden leiden muß. Fassen wir den Gesammteindruck ins Auge, den der Bau in seiner gegenwärtigen Gestalt macht, so müssen wir denselben als sehr wuchtig, ja als schwerfällig bezeichnen. Der Grund hievon liegt in der Hauptsache darin, daß die Fenster im Allgemeinen sehr klein sind und die Maßverhältnisse der Fenster der benachbarten Privathäuser zur Noth erreichen, namentlich im ersten Stockwerke über den ebenerdigen Lokalen, ferner daß die Gliederung der Fensterstürze eine sehr massige ist, daß die — nebenbei bemerkt blos dekorativ wirkenden — Wasserspeier in sehr bedeutenden Maßverhältnissen ausgeführt sind und fast rechtwinklig aus der Mauer vorspringen und ein riesiges unter sehr steilem Winkel aufsteigendes Dach mit einer Unzahl von Dachlucken mit aller Wucht auf das Gebäude herabdrückt. Im schneidenden Gegensatz dazu steht die Krönung des Gesimses mit dünnen Steinzinnen, die ganz à jour wirken. An Werken der Architektur thut nichts dem Auge weher als die wirkliche oder auch nur scheinbare Verletzung statischer Gesetze. Dahin gehört es auch, wenn der Baumeister eine Säule drei und vier gekuppelte tragen läßt, wie Hauberisser es an dem Erker des neuen Rathhauses thut. Dadurch, daß der Erker sich mit sichtlicher Schüchternheit an die Mauern drängt und überdieß erst in beträchtlicher Entfernung vom Niveau der Straße anhebt, verliert er seinen Charakter und wird zu einem angesetzten Thürmchen. — Alle diese Mängel könnten nun durch einen reich gegliederten Mittel-Bau, wie er vom Baumeister beantragt worden, wenn auch nicht beseitigt, so doch einigermaßen gemildert werden, müssen aber um so schärfer zu Tage treten, wenn dem Baumeister zur Pflicht gemacht werden wird, in der Ausführung des dekorativen Theiles hinter dem Entwurfe zurückzubleiben. Es wird dies um so beklagenswerther sein, als dem Architekten nur bei dem Trakte gegen den Marienplatz die Möglichkeit gegeben war eine monumentale Wirkung mit Erfolg anzustreben, da die geringe Breite der Dienersgasse solches beim Trakte, der nach dieser zugewendet ist, absolut unmöglich macht.

Berichtigung.

In Nr. 12 der Chronik muß S. 102 1. Sp. Z. 16 v. u. statt „Behandlung des Kartons" — „des Konturs" gelesen werden; ebenso in der zweiten Spalte 1. Zeile oben statt „vor jener ausgezeichneten" — „vor jenen auszeichneten;" und Z. 3 v. o. anstatt: „4 Tb." — „1. Tafel."

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

[100] Soeben wurde ausgegeben und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

BEITRÄGE ZU JACOB BURCKHARDT'S CICERONE.

Abtheilung: Malerei

von

Otto Mündler.

Abdruck aus den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II. Jahrgang. kl. 8. broch. Preis 24 Sgr.

Für die Besitzer der ersten sowohl wie der zweiten Auflage des „Cicerone" sind diese Beiträge durch Verweisung auf die betreffenden Seitenzahlen benutzbar gemacht. Ein alphabetisches Register der Künstlernamen ist ausserdem zur bequemeren Benutzung dem Werkchen angehängt.

Kupferstecher,

welche im Radiren geübt sind, wollen unter Einsendung von Probeleistungen und Angabe der Honorar-Forderungen ihre Adresse aufgeben bei der Expedition d. Bl. [101]

[102] **Alle Buchhandlungen** nehmen Bestellungen an auf die bei **J. Engelhorn** in **Stuttgart** erscheinende:

Gewerbehalle 1870.

Jährlich 12 Lieferungen: à 9 sgr. = 30 kr. südd. = 1 Fr. 10 Ct.

Reiche Sammlung von Ornamenten und Abbildungen aller Gegenstände der Kunstindustrie mit ausführlichen Detailzeichnungen in natürlicher Größe und Anweisungen für die Praxis.

Die Jahrgänge 1863—1866 sind fortwährend à Thlr. 3. = fl. 4. 48.; 1867—1869 à Thlr. 3. 18. = fl. 6. zu haben.

Digitized by Google

[103] In unserem Commissions-Verlag ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Studien nach der Natur

für Maler und Architekten

in Photographieen

von **G. M. Eckert,** Maler.

240 Blatt. Excl. Rand: 27 Centimeter Höhe, 21 Breite.
Preis pro Blatt aufgezogen 57 kr. = 16½ Sgr.

Es dienen dieselben dem Maler, Architekten und malenden Dilettanten als werthvolle Hilfsmittel zum Studium und bei der Ausführung von Bildern.

Die Sammlung enthält:

I. **Vorgrundstudien.** Terrain, Felsen, Wurzeln, Stämme, Laubwerk, Farrenkräuter und Gartengewächse. (68 Blatt).
II. **Mittelgrundstudien.** Wald-Inneres, Baumschlag, Terrain und Felsen. (46 Blatt).
III. **Studien an und in dem Heidelberger Schlosse und anderen Ruinen.** (63 Blatt mit Nachtrag).
IV. **Studien an der Peterskirche.** (14 Blatt).
V. **Studien an und in dem Kloster Maulbronn.** (28 Blatt).
VI. **Ländliche Studien** und Schiffe auf dem Neckar. (21 Blatt).

Ausführliche Prospecte sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie auch vom Verleger direkt zu erhalten.

Ferner erschien in gleichem Verlage:

Die Grundformen

der antiken classischen Baukunst.

Für höhere Lehranstalten und zum Selbststudium von Dr. **Ernst Wagner,** Professor und **Gustav Kachel,** Architekt. *Mit 4 lithogr. Tafeln u. 28 S. lex. 8. br. Preis Thlr. 1. 2. = fl. 1. 52.*

Ein Sommernachtstraum

von

William Shakespeare.

Uebersetzt von A. W. Schlegel.

Mit 24 Schattenbildern von Paul Konewka.

Grosse Prachtausgabe von 24 Bogen in Quart. cart. Thlr. 5. 10 Sgr. = fl. 9. 20 kr.

Heidelberg im Mai 1870.

Verlagsbuchhandlung von Fr. Bassermann.

Kölnischer Kunstverein.

[104] Wir befinden uns in der Lage, die Wahl eines Kupferstiches zu treffen, welcher im Monat Juni des Jahres 1873 als Vereinsblatt für die Jahre 1872 und 1873 zur Ausgabe zu gelangen hätte und bis dahin weder an andere Kunstvereine zu gleichem Zwecke vergeben, noch sonst im Kunsthandel verbreitet sein dürfte.

An alle Kupferstecher Deutschlands, welche entweder ein für unsern Zweck geeignetes Kunstwerk bereits zu vervielfältigen begonnen oder zur Vervielfältigung vorzuschlagen haben, richten wir demgemäß das Ersuchen, ihre gefälligen Anträge so bald, als nur immer möglich, unter der Adresse „An den Vorstand des Kölnischen Kunstvereins in Köln" einsenden zu wollen.

Köln, 28. April 1870. **Der Vorstand.**

Kölnischer Kunstverein.

[105] **Die mit einem jährlichen Einkommen von 700 Thalern verbundene Stelle des Geschäftsführers unsres Vereins wird im Laufe dieses Monats vakant, weil der bisherige Geschäftsführer auf seinen Wunsch und zu unserm Bedauern ausscheidet.**

Qualifizirte Bewerber werden gebeten ihre Anträge bis spätestens zum 18. d. Mts. an die Adresse des Herrn Dr. Wolfgang Müller hierselbst zu richten.

Köln, im Mai 1870. Der Vorstand.

Leipziger Kunstauktion.

13. Juni 1870.

Die gewählte Kupferstichsammlung eines Utrechter Kunstfreundes, sowie eine große und schöne Sammlung von Portraits von Aerzten und Naturforschern. Kataloge durch

Rud. Weigels Kunsthandlung.
[106] Dr. A. Andresen.

Beachtenswerth.

[107] Ein Original-Oelgemälde von Chr. Morgenstern, 1 desgleichen von Carl Rottmann, u. 1 desgleichen von H. Bürkel (von letzterem das bekannte Bild: „der umgeworfene Heuwagen") sind durch uns zu verkaufen. Ferner empfehlen wir unser gewähltes Lager von guten Oelgemälden Münchener Künstler darunter: Friedrich Voltz, Carl Millner, F. Adam, Zimmermann, Gugel, Gaisser, Häfner, Schiffmann, Marr 2c. Wir senden auf Verlangen gerne nach auswärts zur Ansicht. Mäßige Preise.

E. A. Fleischmann's Kunsthandlung.
Maximilianstr. 2. München.

---

[108] Soeben veröffentlichte ich einen ersten Nachtrag von ca. 500 Nummern zu dem im vorigen Jahre herausgegebenen Lagerkataloge von Kupferstichen etc.

Kunsthändlern und Kunstliebhabern steht derselbe auf Verlangen gratis zu Diensten.

Dresdend. 7. Mai 1870.

Ernst Arnold.
Kunsthandlung.

Konkurrenzausschreiben.

[109] Der Sächsische Kunstverein fordert alle in Sachsen lebende oder daselbst geborene Künstler auf sich an der für die Ausschmückung der Aula der hiesigen Annenrealschule eröffneten Konkurrenz zu betheiligen.

Die Bedingungen für dieselbe sind im Lokale des Künstlervereins einzusehen, oder durch das Sekretariat zu erhalten.

Dresden, am 12. Mai 1870.

Das Direktorium
des Sächs. Kunst-Vereins.

In jeder Buchhandlung ist zu haben:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,
Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.
Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.
Roth cart. 2¼ Thlr. [110]

Nr. 16 der Kunst-Chronik wird Freitag den 3. Juni ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 2) zu richten.

3. Juni.

Nr. 16.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Die Sammlung La Caze im Louvre. — Korrespondenz (New-York. Schluß.) — Nekrolog (Prof. Dr. Blasius). — Kunsthandel und Kunstliteratur. — Konkurrenzen. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Zeitschriften — Briefkasten. — Inserate.

Die Sammlung La Caze im Louvre.

* Neben der Auktion der Kunstschätze und anderen Kostbarkeiten von S. Donato bildete die Eröffnung des großen Louvre-Saales, in welchem das Vermächtniß des Herrn Louis La Caze seine Aufstellung gefunden hat, während der letzten Wochen für die Kunstfreunde von Paris das Hauptereigniß des Tages. Unsere Leser erinnern sich der Charakteristik des liebenswürdigen alten Herrn, welche unser unvergeßlicher Freund Otto Mündler im vierten Hefte dieses Jahrgangs der Zeitschrift der allgemeinen Würdigung von dessen großherziger Stiftung vorausgeschickt hatte. Jetzt, nachdem die von Herrn La Caze hinterlassenen Gemälde dem Publikum zugänglich gemacht worden sind, läßt sich über den Werth der Hinterlassenschaft im Einzelnen ein Urtheil fällen, und die französische Presse hat, bei aller Pietät für den Geber, sich dieser Aufgabe auch bereits zu unterziehen begonnen.

Die Kritik fällt nicht durchweg zustimmend aus. Vor Allem tadelt man, daß die Sammlung nicht vollständig zur Aufstellung gekommen ist, oder vielmehr, daß die Auswahl, welche die Behörde des Louvre traf, nicht nach der öffentlichen Ausstellung des Ganzen, sondern insgeheim vorgenommen wurde, ohne darüber die Stimme der außerhalb stehenden Kenner zu hören. Einige hundert Bilder sollen zurückgestellt worden sein, von denen ein Drittel für die Provinzialmuseen, zwei Drittel für das Depot bestimmt sind. — Ferner wendet sich die Kritik gegen die Benennung der Bilder in dem Kataloge, welchen der Conservator des Louvre, Herr Reiset, mit anerkennenswerther Raschheit dem Publikum dargeboten hat.

Zur Bestimmung der Autorschaft und des Werthes der Bilder im Einzelnen erhalten nun auch wir von einem Freunde unseres Blattes eine Reihe sehr werthvoller Beiträge, welche wir den Lesern als die Urtheile eines gewiegten Kenners mitzutheilen uns verpflichtet fühlen. Und zwar glauben wir der Sache am besten zu dienen, wenn wir den Ausdruck dieser Urtheile, selbst wenn derselbe bisweilen herb klingen sollte, in keinem wesentlichen Punkte ändern.

„Es ist bekannt — so schreibt unser Berichterstatter — daß der verstorbene La Caze trotz seiner großen Liebhaberei für Bilder sich nie zu theuren Preisen hinreißen ließ. Für die meisten seiner Bilder hat er nicht mehr als 5—600 Franken bezahlt, für viele weit weniger. Bei einem Durchschnittspreise von 500 Franken würde das für die etwa 600 dem Staate vermachten Bilder einen Kostenaufwand von 300,000 Franken ausmachen. Jetzt schlägt man den Werth der Sammlung auf 2 Millionen Franken an, und es ist wohl glaublich, daß diese Summe in einer Versteigerung wirklich erreicht werden würde. Davon würden jedoch $^9/_{10}$ durch 100—120 Bilder aufgebracht werden; denn so viele wirklich gute mögen darunter sein. Der ganze Rest ist zweifelhaftes, mittelmäßiges, unechtes Zeug, das kaum der kleinste Liebhaber mit Ehren bei sich aufhängen könnte. Nur jene 120 oder höchstens 130 Bilder hätte man daher für den Louvre auswählen sollen, nicht 275, wie man gethan hat. So würde man ein Ensemble erzielt haben, in welchem jedes einzelne Kunstwerk eines der ersten Museen der Welt würdig gewesen wäre.

Unter den 26 italienischen Bildern durften höchstens zwei dieser Ehre theilhaftig werden: Nr. 11, Guardi, Ansicht eines Canales, und die kleine Skizze von Tiepolo, Nr. 22. Alles Andere ist, um einen milden Ausdruck zu gebrauchen, überflüssig.

Digitized by Google

Unter den 13 Spaniern ist nicht ein einziges Bild ersten Ranges: die zwei Murillo sind unecht; die drei Velazquez, wenn auch echt, doch von geringer Qualität und verputzt (der beste darunter wurde in der Viardot'schen Versteigerung 1863, wo Velazquez doch schon sehr geschätzt war, mit 5000 Franken bezahlt); von Ribera findet sich kein einziges Bild, welches ihn vortheilhaft verträte, dagegen sind vier Bilder mit „attribué à Ribera" bezeichnet, welche in einer Auktion nicht 120 Franken das Stück aufbringen würden.

Von den 118 Bildern der holländischen und flamändischen Schule ist nur die Hälfte werth, in eine Sammlung von Rang aufgenommen zu werden, und höchstens ein Viertel, was dem Louvre Ehre machen könnte. Man findet im Kataloge die Bezeichnungen: „école de van Dyck", „attribué à Fyt", „attribué à van der Helst", fünf Bilder: „école de Rubens", darunter Löwen- und Tigerjagden, zehn Fuß breit und acht Fuß hoch, die zu schlecht sind, um ein anständiges Treppenhaus damit zu möbliren. Das Miserabelste aber ist eine große Kirmeß von D. Teniers, welche einen Ehrenplatz einnimmt und, wenn sie echt wäre, wenigstens 150,000 Franken werth sein würde, in Wahrheit aber nicht ein Hundertel dieser Summe werth ist.

Wie mangelhaft die Aufstellung ist, wird dadurch bewiesen, daß derart mittelmäßige, ja schlechte Bilder unten unmittelbar über der Rampe die besten Plätze einnehmen, während andererseits nicht nur die vorzüglichsten Stücke der Sammlung, sondern wahre Perlen der Kunst in abgelegenen Ecken oder so hoch aufgehängt sind, daß man sie nicht würdigen kann. So z. B. konnte ich das köstlichste aller Werke der holländischen Schule, ein kleines Bild von G. Terburg, eine Mutter, die ihrem Kinde lesen lehrt, kaum finden; es ist in einem äußersten Winkel des Saales in so schlechtem Licht aufgehängt, daß es nie wird zu Ehren kommen können, wenn man nicht eine Aenderung vornimmt. Ein prächtiges Bildchen von Snyders, eines der allerschönsten, welche ich überhaupt von dem Meister kenne, hängt so hoch, daß man es gar nicht bemerken würde, wenn man es nicht von früher her gekannt hätte. Dagegen sind die drei Rembrandt's allerdings mit guten Plätzen bedacht, aber alle nicht von der Qualität, welche dem Meister besondere Ehre machen könnte. Eine sehr häßliche lebensgroße nackte Frau im Bade, bez. 1651, soll Bethsabe darstellen. Das Fleisch ist schön gemalt und der Kopf voller Reiz. Es ist trotz seiner Fehler immerhin ein Hauptbild unter denen der holländischen Schule. Das Vollendetste und Reizendste aber nächst dem erwähnten Terburg ist die Studie zu einem weiblichen Brustbilde von Fr. Hals, Nr. 65: „La Bohémienne, en buste, souriant, le regard dirigé vers la droite; ses cheveux bruns tombent sur ses épaules; cortage rouge, chemise blanche entr' ouverte; fond de ciel." Dies ist ein Bild, welches in einem andern Genre ebenso hoch steht, wie das reizende Mädchenporträt im Hofjen van Beresteyn zu Haarlem, von demselben rosigen Farbenton, nur flotter und kecker gemacht, ein Meisterwerk der Kunst, eines Velazquez und Rubens würdig.

Unter den 20 oder 21 Teniers, sind viele mittelmäßige, höchstens gute kleine échantillons, kein einziges Bild von hervorragender Bedeutung. Die 15 dem Rubens und van Dyck zugeschriebenen Bilder sind meistens Skizzen von mehr oder minderem Werth. Das Hauptbild darunter ist ein Porträt der Maria von Medicis, „représentée sous les traits de la France", lebensgroß. Es ist aber nichts mehr als ein gutes, von Rubens retouchirtes Schulbild.

Die Hauptstärke der Sammlung und ihr Hauptwerth speciell für den Louvre besteht aber in den 110 Bildern der französischen Schule, unter denen sich 5 Boucher, 15 Chardin, 10 Fragonard, 6 Greuze, 9 Largillière, 4 Pater und 9 Watteau befinden. Die Chardin und Watteau bilden unbedingt den Glanzpunkt der Sammlung, und da gerade Watteau, der originellste und größte Meister der specifisch französischen Schule, bisher nur mit einem einzigen Bilde im Louvre vertreten war, ist hierdurch eine empfindliche Lücke der Sammlung ausgefüllt. Die 9 Watteau sind sämmtlich ausgezeichnet, einige allerersten Rangs. So ist Nr. 263: „Assemblée dans un parc", 32 Centimeter hoch und 46 breit, vielleicht das vollkommenste Bildchen, welches von dem Meister existirt. Auf dem Rasen, in der Nähe eines Weihers, belustigen sich elf Personen, Männer, Damen und Kinder, mit Spiel und Musik; Hintergrund große Bäume und Luft. Das Bild hat eine Farbe wie ein Tizian, ein Impasto wie ein Rembrandt und ist fein und geistreich gezeichnet und tockirt wie das Werk keines anderen Meisters. Es repräsentirt, wie kein zweites von dieser Größe, sämmtliche Vorzüge des Meisters, ja der ganzen französischen Kunst und berechtigt uns, seinem Urheber einen Platz unter den größten Malern aller Zeiten und Schulen anzuweisen.

Um zu resümiren, so muß man bedauern, daß ein Saal von 120 Fuß Länge und 50 Fuß Breite für die Sammlung ausgewählt wurde, wodurch man sich eben in die Nothwendigkeit versetzt sah, Bilder aufzuhängen, die sich selbst darüber wundern müssen, im Louvre einen Platz gefunden zu haben. Einen kleineren Saal würde man mit ganz ausgewählten Sachen haben füllen können. Herr La Caze hatte der Administration des Louvre die Wahl völlig frei gelassen. Von dieser Freiheit hat man leider einen allzu mäßigen Gebrauch gemacht und dadurch sowohl dem Eindrucke der Sammlung und dem Andenken des hochherzigen Gebers als der Würde des Louvre geschadet. Mittelmäßiges, Falsches und Schlechtes sollte in ein solches Museum unter keiner Bedingung aufgenommen

Digitized by Google

werden, und Niemand kann läugnen, daß dies, wie früher bei den Bildern der Sammlung Campana, ſo auch jetzt wieder, noch dazu ohne jede zwingende Urſache, bei der Sammlung La Caze geſchehen iſt."

Korreſpondenzen.

New-York, im Februar. (Schluß).

In einer Stadt, die nicht viel ſelbſtändiges Kunſtleben und keine Nationalgalerie beſitzt, iſt eine Anſtalt wie die Knoedler'ſche Kunſthandlung (Goupil) eine wahrhaft unerſchöpfliche Reſſource für den Kunſtfreund, wohin er in jedem freien Augenblick aus der Proſa des Alltagslebens flüchten kann. Es iſt wirklich erſtaunlich, welche reiche Zufuhr europäiſcher Kunſtwerke fortwährend Abwechſelung bringt und das Intereſſe friſch erhält. Wer etwa vor zwei Monaten dort war, der findet heute in den Hauptſtücken eine ganz neue Ausſtellung. Gegenwärtig befindet ſich dort das neueſte Bild von Church, „Damaskus", eine große Landſchaft, in welcher ſich zwiſchen Felſen, die den Vordergrund einfaſſen, der Blick in das Thal öffnet, in dem Damaskus liegt. Das Bild tritt gewiſſermaßen anſpruchsvoll auf, die Beleuchtung iſt entſchieden geſucht und künſtlich und ſoll für die Abweſenheit einer wirklichen Gegend Erſatz bieten oder darüber täuſchen, was aber keineswegs geglückt iſt, denn die große grüne Fläche, die Obſtwälder, auf deren Gipfel man hinunter ſieht, iſt ermüdend einförmig und bietet keinen Punkt, der das Auge beſonders feſſeln könnte, ganz davon abgeſehen, daß gereiſte Leute, die Damaskus aus eigener Anſchauung kennen, behaupten, daß es in dem Bilde kaum wieder zu erkennen ſei. Ganz anders wird man von zwei Genrebildern von Carl Hübner angezogen, die zu den Errungenſchaften der letzten Wochen gehören. Auf dem einen ſieht man ein Bauermädchen, einen friſchen geſunden Backfiſch, das vor der Hausthür mit ſtillem Vergnügen der Mahlzeit zuſieht, die ihre Katze im Kreiſe ihrer hoffnungsvollen Familie verzehrt. Auf dem zweiten ſtehen zwei junge Mädchen, ebenfalls Bäuerinnen, auf einem erhöhten Punkt mit gemauerter Bruſtwehr, und ſehen auf den Fluß hinab, auf welchem in der Ferne ein Boot ſchwimmt, worin einige Männer wahrnehmbar ſind, deren Einer den Mädchen ein Lebewohl zuwinkt. Eine von dieſen, die von dem Beſchauer faſt abgekehrt ſteht, wendet ſich zu ihrer Gefährtin, deren thränengefüllte Augen, ſo wie ihre ganze Stellung unverkennbar kundgeben, daß der Flüchtling dort unten der Mittelpunkt ihres Fühlens und Denkens, das Ziel all ihres Sehnens iſt. Das Bild erzählt eine Geſchichte, die keines näheren Kommentars bedarf. Friſches volles Leben athmet daraus, man fühlt ſich unter Seinesgleichen, unter wirklichen, lebenden Menſchen von Fleiſch und Blut. Ein anderes Hauptſtück der Ausſtellung iſt ein Bild von Gérome, ein damasceniſcher Waffenſchmied in ſeinem Laden, der mit einem Soldaten handelt. Daſſelbe wurde vor Kurzem in der New-York Tribune ganz beſonders der Beachtung aller Kunſtfreunde empfohlen und hoch geprieſen als eines der vorzüglichſten Werke, die je aus Gerome's Pinſel hervorgegangen. Freilich iſt das Bild vortrefflich gemalt, die Waffen alle mit einer Treue bis in alle Einzelheiten wiedergegeben, die wohl nur der Kenner ganz zu würdigen verſteht, und eine wahrhaft koſtbare Zugabe — in der That die anſprechendſte Geſtalt in dem Ganzen — iſt ein Hund, der treue Wächter des Ladens, welcher mit geſchloſſenen Augen und einem Ausdruck der Schlauheit der Verhandlung zuhört, als wenn er vollkommen in alle Feinheiten des Handwerks eingeweiht wäre; aber bei alledem iſt der Gegenſtand doch an ſich nicht bedeutend und bewegt genug, um den Beſchauer zu erwärmen und ſolch enthuſiaſtiſches Lob zu rechtfertigen. — Auch ein hübſches Bildchen von Meyer von Bremen, badende Kinder darſtellend, iſt neuerlich erſchienen. Von Caſtan ſind zwei kleine anſprechende Bilder da, das eine, ein junger angehender Matroſe, der an den Maſt gelehnt, nach der Heimath zurückſchaut, das andere, die Mutter und Schweſter, die auf die See hinausſchauen. Zwei Bilder von Sadée, zeigen franzöſiſche Bauern in anſprechender, lebendiger Darſtellung. Eine überaus ſorgſam ausgeführte heilige Familie von Ittenbach iſt in der Weiſe der alten chriſtlichen Künſtler gemalt, für die wir uns heutzutage doch nicht mehr recht begeiſtern können, weil ſie nicht urſprünglich iſt und ihre Naivetät eingebüßt hat. Einige Herren in altfranzöſiſchem Koſtüm, in einer Bibliothek, von Fichel, ſind mit deſſen gewohnter Sauberkeit und Feinheit ausgeführt. Ein anziehendes Bild iſt auch „der junge Künſtler" von Touſſaint, ferner ein Großvater mit ſeinen Enkeln bei der Abendandacht, von Jul. Geertz, Genrebilder von Dieffenbach, Compte-Calix und Lecompte. Die Damen in weißem Atlas, in allen möglichen, für Mit- und Nachwelt ganz gleichgültigen Beſchäftigungen, oder in ebenſo intereſſantem Nichtsthun begriffen, ſind zwar auch hier in bedenklichem Ueberfluß vertreten, doch iſt ſo viel des Beſſeren vorhanden, daß man an ihnen ſchnell vorüber eilen kann.

Nekrolog.

* **Profeſſor** Dr. **Blaſius**, ſeit 1866 Direktor der Galerie zu Braunſchweig, ſtarb dortſelbſt am 27. Mai an den Folgen eines Schlagfluſſes. Blaſius iſt in weiten Kreiſen durch ſeine Forſchungen auf dem Gebiete der Naturwiſſenſchaften bekannt und ſteht bei Jedem, der in den letzten Jahren die Braunſchweiger Galerie beſuchte, durch ſeine Kenntniſſe wie durch die Liberalität, mit welcher er die ihm anvertrauten und von ihm neu geordneten Schätze allgemein zugänglich machte, in unvergeßlichem Gedächtniß.

Kunſthandel und Kunſtliteratur.

Friedrich Fiſchbach, Album für Stickerei. In zwangloſen Lieferungen. Wien, Gerold. 4°.

Wohl in keinem Zweige der modernen Kunſt-Induſtrie herrſcht eine größere Willkür und Verwilderung des Geſchmacks als in der Weberei d. i. in der Fabrikation von

Digitized by Google

Teppichen, Möbelſtoffen, Gobelins, Vorhängen, Stoffen für Damenkleider, Weißzeug, Spitzen ꝛc., der Fabrikation von Tapeten und auf dem Gebiete der weiblichen Handarbeit, der Stickerei. Und doch iſt das allen dieſen Arbeiten zu Grunde liegende Stylgeſetz ſo überaus einfach und leicht begreiflich. Was Fläche iſt und ſein ſoll, muß als ſolche auch erkennbar ſein; folglich darf das Ornament auf einer Fläche unter keiner Bedingung den Schein des Reliefs annehmen.

Seit dem Beginne der immer allgemeiner werdenden Reaktion gegen den Ungeſchmack, welche ſich beſonders durch Gründung von Gewerbe-Muſeen, als Muſterſammlungen, und Kunſtgewerbſchulen dokumentirt, hat die Aufmerkſamkeit einſichtsvoller Männer, wie Fr. Bock, A. Eſſenwein, J. Falke, C. Grunow, Friedrich Fiſchbach u. A ſich auch ſogleich der Verbeſſerung der Stoffmuſter, zunächſt auf Grund des Studiums der beſten alten Stoffe, zugewendet. Im Oeſtereichiſchen Muſeum für Kunſt und Induſtrie zu Wien, im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg und im Deutſchen Gewerbe-Muſeum zu Berlin ſind ſyſtematiſch geordnete Sammlungen alter Stoffe, Spitzen und Stickereien zur Benutzung für Jedermann aufgeſtellt. Einige große Fabrikanten wie Giani, Ph. Haas und Söhne, A. Faber, ſämmtlich in Wien, Caſaretto in Crefeld, Brune und Lippelt in Bielefeld und einige Andere haben theils nach alten, theils nach neuen, meiſt von Fiſchbach gezeichneten Muſtern, Stoffe hergeſtellt, welche den beſten alten gleich geſtellt werden können. Stickereien für kirchliche Zwecke, welche in Klöſtern zu Köln und Aachen gefertigt werden, ſchließen ſich denſelben würdig an.

Auf dem Gebiete der Handarbeit unſerer Damen dagegen iſt bis jetzt aus Mangel an allgemein verbreiteten, muſtergiltigen Vorlagen eine Wendung zum Beſſern nur in verſchwindend wenigen Fällen zu bemerken. Da herrſchen mit unbeſchränkter Macht noch immer die Mode-Journale „Bazar," „Victoria" ꝛc. und verbreiten den kraſſeſten Ungeſchmack, welcher in der ſogenannt gebildeten Geſellſchaft als das Feinſte gilt, bis in die unterſten Schichten. Das von Dr. Georgens in Berlin im Verein mit einigen ausgezeichneten Männern und gebildeten Damen herausgegebene neue Journal für weibliche Handarbeit „Frauenarbeit", welches das Beſſere anſtrebt, bricht nur ſehr ſchwer ſich Bahn.

Nachdem J. Falke ſchon im Jahre 1866 Hans Sibmacher's im Original ſehr ſelten gewordenes Stick- und Spitzenmuſterbuch vom Jahre 1597, welches auf 35 Tafeln 88 der ſchönſten, für unſere Zwecke überall verwendbaren Muſter enthält, publicirt hatte, ſind von dem als Ornament-Zeichner bekannten Maler Friedrich Fiſchbach, früher in Wien, jetzt in Einbeck (Provinz Hannover), der ſchon viele alte und neue muſtergiltige Flach-Ornamente, theils in beſonderen Werken theils in verſchiedenen Zeitſchriften publicirt und auf zahlreiche Fabriken den allerwohlthätigſten Einfluß geübt hat, ſoeben die beiden erſten Hefte (andere werden folgen) eines „Album für Stickerei" erſchienen, welche auf acht im reichſten Farbendruck ausgeführten Tafeln 40 Muſter für Stickerei auf Stramin in Wolle, Seide oder Perlen enthalten. Dieſe Muſter ſind mit beſonderer Rückſicht auf die Technik, mit Verſtändniß, Geſchmack und feinem Sinn für ſchöne Linien und harmoniſche Zuſammenwirkung der Farben ſtyliſtiſch richtig komponirt, ſind daher ſehr leicht ausführbar. Naturaliſtiſche Darſtellungen von menſchlichen und thieriſchen Geſtalten ſind natürlich principiell ausgeſchloſſen. Dagegen ſind ſtyliſirte Blätter und Blumen, auch Thiergeſtalten, beſonders aber geometriſche Muſter in reichſter Auswahl vorhanden. Sie ſind als ein Mittel zur Verbeſſerung des in den Kunſtgewerben unſerer Zeit noch immer herrſchenden ſchlechten Geſchmacks mit Freude, Anerkennung und Dank gegen den trefflichen Künſtler zu begrüßen und werden hoffentlich auch den Beifall des größeren Publikums ſich erwerben.

Von größtem Einfluß auf die Geſchmacksbildung unſerer Damen, und damit der ganzen künftigen Generation, würde dieſes Album ſein, wenn es in die Töchterſchulen eingeführt werden könnte. —

R. Bergau.

Adolph Schill, Architektoniſche Reiſe-Skizzen aus Belgien. Stuttgart 1870. Emil Hochdanz. Folio.

Vor etwa fünfundzwanzig Jahren wurde von Eiſenlohr in Karlsruhe die Einrichtung in's Leben gerufen, daß in der Architekturſchule der Profeſſor mit ſeinen Schülern während der Sommerferien Exkurſionen zum Zweck der Aufnahme bedeutender Baudenkmale unſerer Vorzeit unternimmt. Es wird durch dieſe Einrichtung, ohne daß der weſentliche Nutzen der Ferien, Erholung von der Arbeit, beeinträchtigt wird, ein zweifacher Zweck erfüllt; denn die Schüler lernen durch die Aufnahme und das damit verbundene genaueſte Studium muſtergiltiger Bauwerke in kurzer Zeit mehr, als durch lange theoretiſche Abhandlungen, und die betreffenden hiſtoriſchen Denkmale werden der allgemeineren Kenntniß zugänglich gemacht. Doch ſcheint die Maßregel anfangs wenig Anklang gefunden zu haben. Später nahm Mauch in Stuttgart den glücklichen Gedanken wieder auf und führte ihn aus. Einige der von ſeinen Schülern gezeichneten Aufnahmen, wie z. B. das Kloſter Bebenhauſen, ſind auf dem Wege des lithographiſchen Umdrucks auch vervielfältigt worden.

In neuſter Zeit hat der Oberbaurath Profeſſor Friedrich Schmidt dieſe Einrichtung an der Kunſt-Akademie zu Wien eingeführt und in großartigſtem Maaßſtabe und in muſtergiltiger Weiſe durchgeführt. Gegen tauſend, ſtreng architektoniſch und meiſt vortrefflich gezeichnete Blätter in leider ungleichem, zum Theil ſehr großem Format, mit Aufnahmen intereſſanter, bis dahin wenig bekannter Denkmale (z. B. aus Ungarn) liegen mittels des ſehr zweckmäßigen und billigen Verfahrens der Autographie (lithographiſcher Ueberdruck) als Publikation der „Wiener Bauhütte" vor, ſind in vielen Exemplaren weithin verbreitet und ſtehen bei allen Kennern in großer Achtung. Sie haben weſentlich mit zu dem Ruhme der ausgezeichneten Schmidt'ſchen Architekturſchule beigetragen.

Dem Beiſpiele Schmidt's folgte die Bau-Akademie zu Berlin, deren Schüler, beſonders unter der Leitung des Baurath's Profeſſors F. Adler, jährlich gemeinſame Studien-Reiſen nach verſchiedenen Theilen Deutſchlands unternehmen und auch mehrere kleine autographirte Hefte mit Reiſeſkizzen geliefert haben, und der überaus thätige Leiter der Architekturſchule des Polytechnikums in Stuttgart, Profeſſor W. Bäumer. Unter ſeiner Direktion ſind ſchon eine große Anzahl autographirter Blätter, leider ebenfalls verſchiedenen Formats, mit Aufnahmen von Baudenkmalen aus Wimpfen im Thal, Maulbronn, Reutlingen, Eßlingen, Ulm, Conſtanz, Schwäbiſch-Hall, Ellwangen, Alpirsbach,

Digitized by Google

Pforzheim, Venedig und andern Orten entstanden und in engeren Kreisen verbreitet worden.

In allerneuster Zeit ist ein Theil dieser Aufnahmen zu besonderen Werken vereinigt und in den Buchhandel gegeben, also auch dem größeren Publikum zugänglich gemacht worden. Das erste Heft der auf diese Weise publicirten „Autographien-Sammlung der Architekturschule am Polytechnikum in Stuttgart" ist das in Nr. 13 der Kunst-Chronik besprochene Rothenburg-Album. Demselben ist jetzt als zweites Heft das oben bezeichnete Werk von Schill mit 12 Doppelblättern in Folio gefolgt. Es enthält eine große Anzahl höchst malerischer Motive, Exterieurs und Interieurs aus Antwerpen, Gent, Brügge, Löwen, Courtray, Lüttich u. s. w., namentlich Straßen-Prospekte, Brücken, Thürme, Thore, Brunnen, Höfe, Treppen- und Kamin-Anlagen, allerlei Einzelheiten und vieles Andere in flüchtigen, aber malerisch sehr wirkungsvollen Skizzen, aus welchen die allgemeine Anordnung mit vollkommener Klarheit zu erkennen ist. Die sorgfältigere Durchbildung der Details scheint, um den malerischen Effekt nicht zu beeinträchtigen, mit Absicht vernachlässigt, weshalb die Blätter mehr von einem Maler als von einem Architekten gezeichnet erscheinen. Der Sachkundige wird jedoch in den meisten Fällen die Einzelheiten leicht sich ergänzen können. Man ersieht aus diesem hübschen, vom Verleger gut ausgestatteten und doch sehr billigen (Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr.) Bilderbuch mit Freuden, welch' reiche Fülle der schönsten malerischen Motive die belgischen Städte, trotz der den alten Baudenkmalen gegenüber heute überall herrschenden Zerstörungssucht, noch besitzen und fühlt sich zum Besuch derselben lebhaft angeregt.

R. Bergau.

---

* **Fr. Fischbach** bereitet mit einer Pariser Verlagsbandlung ein auf 100 Tafeln berechnetes Werk unter dem Titel: „Die Ornamentation der Gewerbe" vor, welches als Fortsetzung seiner vor einigen Jahren bei Paterno in Wien begonnenen und in's Stocken gerathenen „Flachornamente" dienen soll.

* **Von der Publikation der kais. Schatzkammer in Wien,** an welcher Quirin Leitner arbeitet, soll noch im Laufe dieses Jahres die erste Lieferung erscheinen. Die Tafeln werden von denselben künstlerischen Kräften ausgeführt, welche bei dem nunmehr beendeten Prachtwerk über das Waffenmuseum beschäftigt waren, und zwar in Radirung auf Kupfer nach Maßgabe der schönen Jacquemart'schen Blätter in der Publikation von Barbet de Jouy. Wir befinden uns in der Lage, sowohl aus diesem französischen, als aus dem Leitner'schen Werke demnächst Proben bringen zu können.

Der Erfolg der Brentano-Birckenstock'schen Kupferstich-Versteigerung war ein sehr günstiger. Für die herrlichen 226 Blätter von Marcanton wurden an 123,000 fl. erlöst. Für das Bachanal mit dem priapischen Opfer zahlte Hr. Posonyi aus Wien den höchsten Preis mit 7100 fl. Der Parnaß ging weg mit 2500 fl., Dido mit 2151 fl., Urtheil des Paris mit 1700 fl. Die sogenannten kl. Heiligen erbielten: St. Michael 801 fl., die Jungfrau 659 fl., St. Lucia 480 fl., Erzengel Gabriel 420 fl.; der Mann mit den beiden Trompetenbläsern 901 fl., Merkur nach Raffael 870 fl., die Frauen mit dem Halbmond 810 fl., Orpheus und Eurydice 750 fl., Gott den Noah die Arche bauen heißend 4020 fl., der bethlehemitische Kindermord 3581 fl., das Abendmahl nach Raffael 3360 fl., die Jungfrau am Palmbaum 1790 fl., St. Cäcilia, auch die heilige Felicitas genannt, 1000 fl., die andere Cäcilia 1310 fl., das unbeschreiblich schöne Blatt Tizian's Aretino 5340 fl., (ebenfalls an Hrn. Posonyi aus Wien). Die „Kletterer", (die beim Bad überraschten Krieger) von Michel Angelo und „die drei Sänger" verblieben Hrn. Holloway aus London für 4401 fl. und 4000 fl.; „die Poesie" und „die Pest" wurden von Hrn. Amsler aus Berlin mit 2700 fl. und 2000 fl. ersteigert; „die Theologie" von Hrn. Colnaghi aus London mit 1900 fl. Das Städel'sche Institut kaufte nur drei Blätter: „Jüngling und Nymphe von Amor verfolgt", „die am Waldsaume Knieende", und „Papst Adrian" zu 411 fl., 425 fl. und 368 fl. — Die ganze Sammlung, 3537 Nummern, war auf 80,000 fl. geschätzt, und es sind wohl an 200,000 fl. erlöst worden.

Konkurrenzen.

Die belgische Akademie der Archäologie in Antwerpen hat den Staatspreis von 800 Fr. für eine Geschichte der belgischen Skulptur von den ältesten Zeiten bis zur Renaissance ausgesetzt. So weit es möglich, hat der Verfasser Zeichnungen oder Photographien der von ihm angezogenen Skulpturen seiner Arbeit beizufügen. Die Konkurrenzarbeiten sind bis zum 1. December 1871 einzusenden und müssen entweder in französischer oder flamändischer Sprache geschrieben sein.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Die Statue der Venus von Knidos** in München wurde nach mehrjähriger Verbannung in ein rückwärtiges Zimmer der neuen Pinakothek — mit ihr wurden zwei andre Venusstatuen dahin geschafft — der Bewunderung des kunstsinnigen Publikums aus Nah und Fern und dem Studium der Kenner wiedergegeben. Auch ihre Schwestern kehrten mit ihr in die Glyptothek zurück.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Michael Muncacsy** hat für sein Bild „die letzten Tage eines Verurtheilten" im Pariser Salon eine Medaille erhalten. Der Kunsthändler Goupil kam eigens zu dem Zweck nach Düsseldorf, um den schnell berühmt gewordenen jungen Künstler persönlich kennen zu lernen und ihm zwei große Gemälde, jedes zum Preise von fünftausend Thalern, zu bestellen. Muncacsy ist erst vierundzwanzig Jahre alt und war noch vor nicht langer Zeit Schreiner. Seine künstlerische Laufbahn begann er in Wien und setzte sie in München fort, wo hauptsächlich Leibl einflußreich auf ihn wirkte.

Die Ausfuhr von Kunstwerken aus Rom belief sich nach dem offiziellen Bericht des päpstlichen Handelsministeriums im J. 1869 auf 2,332,442 Fr. 50 C., von welcher Summe ca. 50,000 Fr. auf alte, 876,000 Fr. auf moderne Gemälde, 28,600 Fr. auf antike und 1,378,000 Fr. auf moderne Bildhauerarbeiten kommen.

* **Die Donauregulirung bei Wien,** welche den mächtigen Strom näher an die Kaiserstadt heranziehen und dieser dadurch ohne Zweifel einen neuen, in seinen Folgen unübersehbaren Aufschwung verleihen wird, hat den Anlaß zur Entstehung eines merkwürdigen Kunstwerkes gegeben; wir meinen das Bild des zukünftigen Wien von Rudolf Alt, welches gegenwärtig im Oesterreichischen Museum ausgestellt ist. Der berühmte Aquarellist hat selten etwas Bewunderungswürdigeres geschaffen, als dieses Gemälde, welches auf einer Fläche von mehr als 15 Quadratfuß (eine außerhalb Englands ungewöhnliche Größe für das Aquarell) eine aus der Vogelperspektive genommene Ansicht der zukünftigen Donaustadt mit ihren neuen Kai's, Häfen, Parks u. s. w. darbietet. „Ein Phantasiestück und doch von einer Naturwahrheit, daß man sich nach längerem Betrachten gern überreden würde, man habe eben diesen Blick schon in Wirklichkeit genossen, man habe Stadt und Strom und Auen mit den darüber hinziehenden Wolkenschatten schon gerade so zu seinen Füßen ausgebreitet gesehen. Wir wissen nicht, wer den Gedanken gehabt hat, Alt mit dieser Aufgabe zu betrauen, aber er hat sich unsern Dank verdient." (Presse).

* **Die Prachtsäle im neuen Wiener Aktienhôtel** („Grand Hôtel") von Karl Tietz, mit Wand- und Deckengemälden von Bitterlich und Eisenmenger, bilden in ihrem harmonischen Verein von Architektur, Malerei und dekorativer Kunst eine der gediegensten und schönsten Leistungen auf dem Gebiete des modernen Wiener Kunstlebens. Wir bringen in einem der nächsten Hefte eine ausführliche Besprechung der Neubauten Wien's, können aber nicht umhin, schon im Voraus auf dieses Werk, als auf eine der erfreulichsten Schöpfungen der jüngeren Generation der Wiener Künstler, hier besonders hinzuweisen.

B. **Albert Baur in Düsseldorf** hat ein interessantes Gemälde vollendet: „Römische Christen tragen die Leiche einer Märtyrerin aus dem Cirkus, um sie zu begraben". Ernste

Digitized by Google

Würde der Auffassung zeichnet die Komposition in hohem Grade aus und wird durch die düstere Farbenstimmung, welche den grauenden Morgen glücklich charakterisirt, wesentlich unterstützt. Auch ist der Gegensatz der heidnischen und der christlichen Gruppe vortrefflich gelungen.

△ **Der Bildhauer Konrad Knoll** hat eine kolossale Büste Beethoven's in Gyps vollendet, welche zur Ausführung in Marmor bestimmt ist. Angesichts des geistreich aufgefaßten Werkes, das die bedeutenden Züge des gewaltigsten unter den Tondichtern in ächt künstlerischer Weise gibt, ohne der Porträtähnlichkeit Abbruch zu thun, vielmehr die ganze Genialität des Meisters zur Anschauung bringt, mußten wir uns sagen, daß keine Stadt ein größeres Anrecht darauf hätte, als die Kaiserstadt an der Donau, in welcher Beethoven zumeist wirkte und starb. Der auf den 15. December d. J. fallende hundertste Geburtstag desselben, könnte von Wien nicht schöner gefeiert werden, als durch Aufstellung dieser Büste auf einem öffentlichen Platze.

△ **Der Münchener Rathhausbau** ist wieder in ein neues Stadium eingetreten. Am 4. Februar hatte der Magistrat beschlossen, den Rathhausbau, soweit nicht bindende Verträge bestehen, einzustellen und eine Frist von sechs Wochen bestimmt, innerhalb deren der Baumeister Hauberrisser neue Kostenvoranschläge vorlegen und das Stadtbauamt und der Bauausschuß selbe prüfen sollten, um hiernach das weitere Vorgehen des Magistrats zu bestimmen. In der Sitzung vom 18. Mai beantragte nun Stadtbaurath Zenetti im Namen des Ausschusses, der bekanntlich auch das Gutachten des Dombaumeisters Denzinger von Regensburg einholte, Folgendes: 1. es sei der Bau in allen seinen Theilen weiter zu führen; 2. der mit Hrn. Hauberisser abgeschlossene Vertrag sei zu lösen und an dessen Stelle der vom Bauausschuß entworfene neue zu setzen; 3. die vom Stadtbauamte technisch und rechnerisch genau revidirten neuen Pläne und Voranschläge des Hrn. Hauberisser zu genehmigen, von ihnen aber die vom verstärkten Bauausschusse proponirten und vom engeren Bauausschusse beschlossenen Summen abzustreichen, so daß sich die Summe von 553,000 Gl., welche der frühere Kostenvoranschlag betrug, nur um 95,650 Gl. mehr überschritten zeigt, während die Ueberschreitungssumme nach Hauberrisser's neuen Plänen noch immer 140,000 Gl. betragen würde, und daß von einem Neubau in der Landschaftsgasse abzusehen und das alte Gebäude lediglich zu adoptiren sei; 4. Hrn. Hauberrisser aufzufordern, unter Zugrundlage des Denzinger'schen Gutachtens einen neuen Entwurf zur Façade des Giebelbaues am Marienplatz in möglichster Vereinfachung baldigst vorzulegen, und 5. zur möglichsten Beschleunigung des Baues und um selben im Sommer 1872 beziehen zu können, die Steinmetzhütte und das Hausteinlager sofort nach dem Frauenplatze zu verlegen und noch in diesem Jahre den Bau der noch unangefangenen Trakte zu beginnen. Der Magistrat nahm alle diese Anträge ohne Diskussion an.

△ **Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden.** Die Presse hat seit Jahren wiederholt Anlaß genommen, darauf hinzuweisen, daß die landschaftlichen Fresken Rottmann's in den Arkaden des Hofgartens theils in Folge klimatischer Verhältnisse, theils durch die Roheit und Bosheit eines geistigen Pöbels dem sicheren Verderben entgegengehen. Im vorigen Jahre wurde aus Anlaß dessen auch eine Kommission ernannt, welche sich gutachtlich darüber zu äußern hatte, in welcher Weise dem entgegnet werden könne. Ohne Zweifel hat die Kommission auch ihr Gutachten abgegeben, dasselbe scheint aber in die Registratur der betreffenden Stelle gewandert zu sein, denn seither hat nichts mehr davon verlautet. Eben beginnt der Fremdenzug wieder München zu beleben und es wird wohl nur Wenige unter ihnen geben, die nicht Rottmann's prächtige Arbeiten aufsuchen. Was müssen nun dieselben denken, wenn sie dieselben in einem Zustande finden, für dessen Bezeichnung das Wort Verwahrlosung nicht ausreicht? Es ist Vandalismus, der mit frecher Hand diese Meisterwerke beschädigte, aber nicht geringerer Vandalismus ist es, sie in diesem Zustande zu belassen und nichts, aber auch gar nichts für deren Rettung zu thun.

Der französischen Akademie der Künste hat die Gräfin von Caen eine Summe von ca. 3 Millionen Franken zur Gründung eines Museums hinterlassen, welches ihren Namen führen soll. Zur Ausstattung des Museums mit Kunstwerken und Decorationen sind dreijährige Pensionen von 4000 Franken für Maler und Bildhauer, welche von der französischen Akademie in Rom heimkehren, und 3000 Franken für Architekten ausgesetzt; besonders ausgezeichnete Leistungen sollen außerdem durch eine Medaille im Werthe von 5000 Franken prämiirt werden.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Jouin, Henri. Notice des peintures et sculptures du musée d'Angers et description de la Galerie David précédée d'une biographie de P. J. David d'Angers. Angers, 1870. XII. u. 256 pag. 8.

Meiners, Edo. Die Kirchen des Stadt- und Butjadingerlandes im Großherzogthum Oldenburg. Mit 5 Holzschn. 175 S. 16. Bremem, Kühtmann.

Sußmann-Hellborn, Louis. Warum wollen die deutschen Künstler folgende Fassung des §. 60 des Gesetzes für den norddeutschen Bund, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken ꝛc. 28 S. 8. Berlin, Kaiser.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 5.

Zur kirchlichen Stickkunst. (Mit Holzschn.). — Ein Passionsbild von Rubens in der Finnischen Kirche zu Ekenäs.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Mai — Juni.

Studien über Schmiede- und Schlosserarbeiten in Oesterreich. Von Hermann Riewel. (Schluss.) (Mit 40 Holzschn.). — Der Codex des Znaymer Stadtrechtes. Von Albert Ilg. (Mit 2 Tafeln). — Die Ruine Stahremberg in Nieder-Oesterreich. Von Dr. K. Fronner und A. Willemans. (Mit 2 Tafeln und 12 Holzschn.). — Der Pendant zum goldenen Rössel in Alt-Oetting. Von H. Weininger. (Mit 1 Holzschn.). — Die a. h. anbefohlene Restauration der Fürstengräber in Neuberg. — Ein lateinisches Epitaphium Neidhardt etc. Von Dr. Jos v. Bergmann. (Mit 1 Holzschn.). — Die beiden Langhausportale der St. Stephanskirche in Wien. (Mit 1 Holzschn.). — Ueber mittelalterliche Sculpturwerke in Basel. Von Ch. Riggenbach. — Aus Mitrovic. — Erwähnung der Wienerburg. Von Albert Ilg. — Die Funde im Grabe Casimir des Grossen in Krakau. (Mit 3 Holzschn.). — Das „eiserne Thürl" in Klosterneuburg. Von A. Willemans. (Mit 1 Holzschn.).

Gewerbehalle. Nr. 4 u. 5.

Antikes Kleingeräthe (mit 3Illustrationen) von Josef Durm. — Antikes Vasenornament, Kämpfer und Bogen aus dem Hause Mesa in Toledo (XIV. Jahrh.); Fries und Roietten von der Madonna di Galliera in Bologna. Renaissancefüllung aus S. Pietro zu Perugia; Thüre und Getäfer aus dem Louvre; mitgetheilt von Architekt Boitte — Lampenträger aus Majolika von Minton & Co. — Dolch und Taschenrevolver von Architekt August Törser. — Pfeilertisch mit Spiegel; von Architekt Reinhardt. — Bibliothekschrank; von Fabrikant Semco. — Waschtisch und Kommode, von Architekt F. Steffahn. — Treppengeländer für Metallguß; von Architekt Franz von Hoven. — Albumdecke; von Julius Schnorr. — Plafond; von Architekt C. Tritbe. — Medaillons; von O. Ostermayer.

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 18—21.

Der Niello, von H. Fraubergor. — Beilagen: Altdeutsches Teppichmuster, moderne Schmucksachen und Schlüssel.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 56.

Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche zu Danzig. — Generalversammlung der Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 73.

Farbenphotolithographie; Decorationsstücke. — Ueber Stellung, von H. P. Robinson. — Ueber Erzeugung natürlicher Wolken beim Landschaftsaufnehmen, von Ad. Hübner. — Ueber Hintergründe, von W. Kurtz

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Mai.

La collection La Caze au Musée du Louvre (1. article), par M. P. Mantz. (Mit einer Radirung von L. Flameng nach Franz Hals „Zigeunerin" und zwei Holzschn. nach Rubens und Ph. de Champaigne). — Les monuments de l'art à S. Gimignano (1. article), par M. G. Gruyer. — Prud'hon (7. article) par M. Ch. Clément. — Les propos du maître Salebrin. (Mit Holzschn.). — L'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud: Munich (1. article), par M. Eug. Müntz. (Mit Holzschn.). — Un portrait de Rembrandt, par M. R. Ménard. (Mit dem Facsimile einer Rembrandt'schen Radirung und einer Radirung von J. Jacquemart nach einem Gemälde Rembrandt's in der Galerie Double). — Robert de Gaignières, par M. G. Duplessis.

Chronique des Arts. Nr. 17—21.

Sainte-Catherine d'Honfleur. — La vente Sainte-Beuve. — Otto Mündler. — Nécrologie (Eustache; Swebach; Thorigny; Parmentier; Gersult de Langalerie; Thierriat). — Anatole Dauvergne. — Une bibliographie des Beaux-arts par E. Vinet. — Le cabinet du duc d'Aumont. — Le musée de Blois et le legs de la comtesse de Ranchoup. — Une cloche du XIVe. siècle. — La mosaïque de Lillebonne. — Ingres et ses récents biographes. — Les arts et l'industrie dans le royaume de Laos. — Le ministère des lettres, siences et beaux-arts.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 8.

Les donateurs Belges. — Les Van Coninxlo. — Le musée de Metz.

Chronique Belge des Beaux-arts. Nr. 4—8.

La propriété artistique. — Les Pourbus. — Exposition de la société belge des aquarellistes.

Briefkasten.

Herrn **F. M.** in Basel: Ein Bildniß von Otto Mündler gedenken wir demnächst einer eingehenden Charakteristik unseres verstorbenen Freundes beizufügen.

Digitized by Google

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

[111] Soeben wurde ausgegeben und ist in allen Buch- und Kunsthandlungen zu haben:

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR

VON DEN

AELTESTEN ZEITEN BIS AUF DIE GEGENWART.

Dargestellt von

Dr. WILHELM LÜBKE,

PROFESSOR AM POLYTECHNIKUM ZU STUTTGART.

Vierte

stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Erster Band (Lieferung 1—10).

Mit 410 Illustrationen in Holzschnitt. 29 Bogen gr. Imp.-Lex.-8. broch. 3⅓ Thlr.

Der zweite (Schluss-)Band des Werkes wird sicher noch vor Michaelis a. c. ausgegeben. Derselbe wird gegen 300 Illustrationen enthalten, sodass die neue Auflage hinsichtlich ihrer Ausstattung mit Holzschnitten ihre Vorgängerin wesentlich übertrifft. Auch textlich sind einzelne Parthien des Werkes, namentlich die die Profanarchitektur betreffenden, vom Verfasser bedeutend erweitert.

Bis Ende des Monats Juni wird auch der erste Band (Lieferung 1—9) von

W. LÜBKE'S

GESCHICHTE DER PLASTIK,

zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage,

vollständig erscheinen und der II. Band dieses Werkes bis zu Michaelis in Händen der Abnehmer sein.

Einband-Decken,

geschmackvoll in antikem Style ausgeführt, werden für beide Werke bis auf die Titelschriften uniform angefertigt und kommen mit Ausgabe der Schlusslieferung in den Handel.

Verzeichniss einzelner Kunstblätter

aus den verschiedenen Jahrgängen der Zeitschrift für bildende Kunst, welche noch in Abzügen vor Abdruck in der Zeitschrift, auf chinesischem Papier und mit breitem Rande à 15 Sgr. zu haben sind:

Das Geschwisterpaar, gem. von F. Waldmüller, rad. von F. Laufberger. — Der Sommer, nach einem Karton von H. Wislicenus, gest. von W. Unger. — Die Tränke, Thierstück, Originalradirung von R. Koller. — Der Morgenstern, Relief von Dow Erastus Palmer, gest. von W. Unger. — Die Findung Mosis, gem. von Alb. Zimmermann, rad. von K. B. Post. — Tartini's Traum, gem. von James Marshall, rad. von W. Unger. — Aus Aristo's Rasendem Roland, Wandgemälde von Jul. Schnorr von Carolsfeld, gest. von Th. Langer. — Figaro's Hochzeit, gem. von Ed. Engerth, gest. von Joh. Klaus. — Die Nonne, Originalradirung von Eug. Neureuther. — Odysseus bei den Heliosrindern, nach Fr. Preller's Karton rad. von C. Hummel. — Das Steffen'sche Haus in Danzig, rad. von W. Unger. — Hafelufer, Originalradirung von Otto von Kamecke. — Arion, Vorhangsbild im Opernhaus zu Berlin, Originalradirung von Aug. v. Heyden. — Sisyphos vom Todesgott entführt, nach dem Karton von Genelli gest. von Th. Langer. — Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam Mosis, nach Plockhorst rad. von W. Unger. — Genelli's Bildniss, rad. von W. Unger. — Landschaftliche Komposition, nach Schinkel, rad. von C. Krause. — Dilettantenquartett, gem. von Ant. Seitz, rad. von W. Unger. — Bibliothek im Jesuiten-Collegium zu Rom, gem. von L. v. Hagn, rad. von W. Unger. — Kuhheerde am See, gem. von Fr. Voltz, rad. von W. Unger. — Bildniss von Rembrandt's erster Frau (Saskia), nach der Handzeichnung des Meisters rad. von W. Unger.

Ferner à **20 Sgr.:** Sikyon, nach K. Rottmann rad. von Eug. Neureuther. — Olympia, nach demselben radirt von demselben.

Die ganze Sammlung dieser 23 Blätter wird für 7⅔ Thlr. geliefert. [112]

Digitized by Google

Holbein-Ausstellung zu Dresden 1870.

[113] Angeregt durch den lange schon gehegten und oft ausgesprochenen Wunsch aller Kunstfreunde und Kunstforscher, die Werke **Hans Holbein's des Jüngeren,** neben Albrecht Dürer des grössten unserer deutschen Meister, einmal möglichst zahlreich an einem und demselben Orte versammelt zu sehen, haben die Unterzeichneten den Plan gefasst, im Laufe dieses Jahres eine **Holbein-Ausstellung** in Dresden zu veranstalten.

Dem Unternehmen darf umsomehr ein gesicherter Erfolg versprochen werden, als zwei hohe fürstliche Persönlichkeiten, in bewährtem Antheil an deutscher Kunst, S. K. H. der Prinz Georg, Herzog zu Sachsen, und I. K. H. die Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein, das Protectorat der Holbein-Ausstellung mit der dankenswerthesten Bereitwilligkeit übernommen haben.

Die hohe Fürstin, Besitzerin des ersten Exemplars der auch in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden befindlichen „Madonna mit der Familie des Bürgermeister Meyer," hat dieses Bild in huldreichster Weise der beabsichtigten Ausstellung zugesagt.

Der schon oft, namentlich seit der vorjährigen Ausstellung des darmstädter Exemplars in München lebhaft gewünschte unmittelbare Vergleich dieser beiden berühmten Bilder, welcher hierdurch ermöglicht wird, muss allein schon den lebhaftesten Antheil aller Kunstverständigen hervorrufen.

Um jedoch ausserdem die Schöpfungen Hans Holbein's d. J. in möglichst reicher Auswahl zur Anschauung zu bringen, richtet das unterzeichnete Comité an alle Directionen öffentlicher Sammlungen, sowie an alle Besitzer von **Gemälden** oder **Handzeichnungen** dieses Meisters die ergebenste Bitte, dieselben im Interesse der Verherrlichung des grossen deutschen Meisters und der genaueren Kenntniss seiner Wirksamkeit dem unterzeichneten Comité zu der bezeichneten Ausstellung gütigst anvertrauen zu wollen.

Die näheren Bestimmungen bittet man aus dem beigefügten Programm ersehen zu wollen.

Dresden, den 1. Juni 1870.

Das Comité der Holbein-Ausstellung zu Dresden.

Dr. **Julius Schnorr von Carolsfeld** in Dresden, Prof. **J. Felsing** in Darmstadt, Vorsitzende.

Adolph Bayersdorfer in München. Geh. Reg.-Rath **Dielitz** in Berlin. Dr. **Eitelberger von Edelberg** in Wien. Dr. **Hermann Hettner** in Dresden. **Eduard His-Heusler** in Basel. Prof. Dr. **Julius Hübner** in Dresden. **Friedr. Lippmann** in Wien. Dr. **Carl Schnaase** in Wiesbaden. **B. Suermondt** in Aachen. Prof. Dr. **Alfred Woltmann** in Carlsruhe. Dr. **A. von Zahn** in Dresden, Secretair.

Programm.

1. Die Holbein-Ausstellung ist bestimmt eine möglichst vollständige Vereinigung von Original-Arbeiten

Hans Holbein's d. J.

vorzuführen. Aufgenommen werden ausserdem nur Werke von anderen Künstlern der Familie Holbein, denselben zugeschriebene Arbeiten und Vervielfältigungen. Das Comité behält sich vor, zur Ausstellung ungeeignete Kunstwerke zurückzuweisen.

2. Die Ausstellung findet in dem zur Königlichen Gemäldegalerie gehörigen nordöstlichen Zwingerpavillon zu Dresden vom **15. August bis 15. Oktober** d. J. statt.

3. Die **Anmeldungen** der einzusendenden Kunstwerke bittet man bis zum **15. Juli** unter Benutzung der gedruckten Anmeldeformulare, welche von allen Mitgliedern des Comités ausgegeben werden, oder vom Secretair zu beziehen sind, unter der Adresse des Letzteren:

Hofrath ***Dr. von Zahn.***

Dresden, *Ammonstrasse 83.*

zu bewirken. Die **Einsendungen** der Kunstwerke selbst werden bis spätestens den **1. August** unter der Adresse:

An die Direction der K. Gemäldegalerie

(*Holbein-Ausstellung.*)

Dresden, *Museum.*

erbeten.

4. Das Comité trägt die Kosten der Zu- nnd Rücksendung als Frachtgut einschliesslich der Transportversicherung nach dem von den Besitzern anzugebenden Werthe. — Wegen Eilgut- oder Postsendungen bedarf es besonderer Uebereinkunft.

5. Die Kisten werden von einer Commission von Sachverständigen sowohl bei der Eröffnung als unmittelbar vor Schliessung derselben bei der Rücksendung untersucht und der Befund zu Protocoll gegeben. Das Comité übernimmt die kostenfreie sorgfältige Verpackung bei der Rücksendung. Dem Eigenthümer steht es frei, selbst oder durch Vertreter dem Aus- und Einpacken beizuwohnen. Eine Garantie gegen Beschädigung während des Transports ausser der Werthversicherung übernimmt das Comité nicht.

6. Die eingesandten Kunstwerke werden sofort nach Schluss der Ausstellung den Bestimmungen der Absender gemäss zurückgesendet

Kölnischer Kunstverein.

[104] Wir befinden uns in der Lage, die Wahl eines Kupferstiches zu treffen, welcher im Monat Juni des Jahres 1873 als Vereinsblatt für die Jahre 1872 und 1873 zur Ausgabe zu gelangen hätte und bis dahin weder an andere Kunstvereine zu gleichem Zwecke vergeben, noch sonst im Kunsthandel verbreitet sein dürfte.

An alle Kupferstecher Deutschlands, welche entweder ein für unsern Zweck geeignetes Kunstwerk bereits zu vervielfältigen begonnen oder zur Vervielfältigung vorzuschlagen haben, richten wir demgemäß das Ersuchen, ihre gefälligen Anträge so bald, als nur immer möglich, unter der Adresse „An den Vorstand des Kölnischen Kunstvereins in Köln" einsenden zu wollen.

Köln, 28. April 1870.

Der Vorstand.

In jeder Buchhandlung ist zu haben:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. 2¼ Thlr. [110]

Heft 9 der Zeitschrift nebst Nr. 17 der Kunstchronik wird Freitag den 17. Juni ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 35) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. Juni.

Nr. 17.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Die Auktion Brentano-Birckenstock. — Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft. — Korrespondenz (Florenz). — Nekrolog (Friedrich Wilhelm Gubitz). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Anfrage. — Briefkasten. — Inserate.

Die Auktion Brentano-Birckenstock.

Frankfurt a. M., 26. Mai 1870.

♂ Seit einer Reihe von Jahren hat kein Ereigniß die Kupferstichliebhaber aller Länder so sehr in Aufregung versetzt, wie die Ankündigung, daß die Brentano-Birckenstock'sche Sammlung versteigert werden solle. Verhältnißmäßig wenige nur kannten dieselbe aus eigner Anschauung, aber weit verbreitet war die Kenntniß, daß dieses Kabinet, im vorigen Jahrhundert entstanden, unter vielen anderen werthvollsten Blättern eine an Schönheit wie an Reichhaltigkeit fast einzig dastehende Auswahl der Werke Marc Antonio Raimondi's enthalte. Als Hr. F. Prestel die Sammlung im Auftrage der Familie kritisch geordnet und den Katalog veröffentlicht hatte, zeigte es sich, daß allerdings hier den Kabineten Europa's eine nur selten wiederkehrende Gelegenheit geboten war, ihre Mappen mit den herrlichsten Erzeugnissen der großen Meister des 16. Jahrhunderts zu bereichern und zu vervollständigen. Wenn hier und da Jemand geneigt gewesen wäre, den Angaben des Katalogs mit ihrer beständigen Wiederkehr lobpreisender Epitheta zu mißtrauen, so hat die jetzt beendigte und vor den Augen der gewiegtesten Kenner Europa's abgehaltene Versteigerung erwiesen, daß Hr. Prestel den Katalog mit der feinsten Kritik und der strengsten Wahrheitsliebe redigirt hatte. Fast noch nie war eine so große Anzahl der schönsten Drucke in so gleichmäßig vortrefflichem Zustande der Erhaltung unter den Hammer gekommen. Der beste Beweis hierfür ist der Kampf, der sich unter den anwesenden Liebhabern entspann, — sind die Preise, die für die Perlen der Sammlung gezahlt wurden. Wollte man alle wichtigen Nummern hier erwähnen, so müßte der größte Theil des Katalogs und der Preisliste kopirt werden; es möge eine kleine Auswahl genügen, um nur einen Begriff zu geben, wie hoch unsre heutigen Liebhaber die Erzeugnisse voriger Jahrhunderte schätzen. Aus der deutschen Schule erwähnen wir z. B. das prachtvolle Exemplar des Burgkmair'schen Triumph's Maximilian's, in gleichmäßig alten Abdrücken mit den beiden verlorenen Holzstöcken des Wagens und des Hieronymus von Heerenberg, — es wurde in englischem Auftrage für 3450 fl. erstanden. H. S. Beham's sieben Holzschnitte der Planeten erzielten 728 fl.; ein tadelloses Exemplar von Dürer's kleiner Holzschnitt-Passion trug fl. 255, — W. Hollar's Königin von Saba mit einem autographen Brief des Meisters in tergo fl. 200, — der Liebesgarten des Meisters E. S. (Bartsch 90) fl. 2020, — ein unbeschriebenes Blättchen des Meisters mit dem Weberschiffchen fl. 651, — eine Monstranz, Holzschnitt des Michael Ostendorfer fl. 395. — die Passion Martin Schongauer's fl. 3000, — sein großes Krucifix (Bartsch 25) in wunderbarem Drucke fl. 2060, — seine Jacobsschlacht fl. 1011, — die schöne Pietà des Veit Stoß fl. 620. ꝛc. Sehr hoch waren die für die Werke der Kleinmeister, eines Aldegrever, Altdorfer, Beham oder Pencz bezahlten Preise; mehr als ein Blatt ging auf 40, 60 ja 80 fl. Um jedoch sofort zu dem Schwerpunkte der Sammlung zu kommen, notiren wir noch einige der für die Marc-Anton's erlösten Summen. Bartsch 3, Noah vor Gott Vater knieend, wanderte für fl. 4020 nach Paris; der Kindermord ohne das Tannenbäumchen (B. 20) trug fl. 3581, — Christus im Hause des Pharisäers (B. 23) fl. 1000, — das Abendmahl (B. 26) fl. 3360, — die Jungfrau unter dem Palmbaum (B. 62) fl. 1740, — die heil. Cäcilie (B. 116) fl. 1450, — die Dido (B. 187) fl. 2151, — die Cleopatra (B. 199) fl. 2401, — der Amorettentanz (B. 217)

Digitized by Google

fl. 1662, — das Urtheil des Paris (B. 245) fl. 1720, — der Parnaß (B 247) fl. 2500, — das Bacchanal mit dem Priap (B. 248) fl. 7100, den höchsten Preis der ganzen Versteigerung! Für die kleinen Heiligen, viele der kleinen mythologischen, allegorischen oder Genre-Blättchen wurden von 300 bis 800 fl. bezahlt. Die Theologie und Philosophie (B. 381 und 382) in reizenden Abdrücken erzielten fl. 4600, — ein prachtvolles Exemplar des Morbette (B. 417) fl. 2000, — die merkwürdigen drei Sänger (B. 468) fl. 4000, — die Gruppe der Kletterer nach Michel Angelo (B. 487) fl. 4401, — die Cassolette (B. 489) fl. 1700, — endlich das herrliche Portrait Pietro Aretino's fl. 5340. — Auf diese Weise war es möglich, daß die zwei Portefeuilles des Marc-Anton fl. 122,000 eintragen konnten, — ein Resultat, das alles bisher Dagewesene weit übertroffen hat. Wenn es gewiß zu bedauern ist, daß eine so schöne Sammlung nicht mehr in ihrer Ganzheit besteht, so ist es doch auch ein erfreuliches Gefühl für die ihrer Schätze beraubte Familie, daß dem feinen Geschmacke ihres Vorfahren, des Reichshofrathes von Birckenstock, der vor mehr denn hundert Jahren all dies Schöne in seinem Besitze vereinigte, von unsern Zeitgenossen eine so glänzende Anerkennung zu Theil geworden; manche Sammlung wird in Zukunft auf die aus der Brentano'schen Versteigerung acquirirten Blätter mit Recht als auf ihre köstlichsten Perlen hinweisen dürfen.

* An diesen Bericht über die Versteigerung der Brentano'schen Kupferstiche schließen wir einige Bemerkungen über die Preise der hervorragenderen Bilder und Antiquitäten. Das Resultat der Auktion der letztgenannten Abtheilungen war zwar kein so glänzendes, wie das der Kupferstichsammlung, es darf aber im Ganzen doch auch ein sehr günstiges genannt werden. Der Totalerlös betrug 70,710 Gulden südd. W. Die Hauptbilder der Sammlung erstand das Städel'sche Institut. Wir geben die wichtigsten Posten, auf Grundlage der uns von dem Hrn. Auktionator mitgetheilten Auktionsliste, an:

a. Gemälde.

Katalog-Nr.		fl.	
7	Breughel, Windmühle	305	Hr. v. Blittersdorff.
8	„ Landschaft	305	„ „
24	Griffier, Landschaft	280	„ Bieweg.
70	van Uhden, Teich	530	„ Mor. Gontard.
119	Roos, Thiere in der Landschaft	800	„ Carl Brentano.
52	van Orley, Flügelaltar	1001	„ Sedelmeyer.
98	Cranach, Christus am Kreuz	910	Städel'sches Institut.
62	Slingelandt, der Rathschlag	305	Hr. Stern.
68	Tilburg, Vogelschießen	250	„ Phillips.
116	Pforr, Landschaft	360	„ v. Heyder.
173	Tiepolo, Kreuztragung	400	„ Sedelmeyer.
174	„ Kreuzigung	400	„ „
164	Bassano, Anbetung der Hirten	300	„ Phillips.
5	Brouwer, Mondlandschaft	240	„ Sedelmeyer.
66	Teniers d. J., Landschaft	1400	Städel'sches Institut.
67	„ „ „	1160	„ „
43	L. van Leyden, Christus am Kreuz	2500	„ „
65	Stuerbout, Sibylle	5300	„ „
113	Holbein d. J., Portrait	8500	„ „
171	Sassoferrato, Madonna	4500	Hr. Ant. Brentano.
166	Notari, Portrait	320	„ C. Keßler.
13	Craesbeke, Schlägerei	320	„ Schwarz.
71	Valkenburg, Stilleben	280	„ v. Rauch.
17	Ghysels, Landschaft	321	„ Posonyi.
18	van Goyen, Ruine	470	„ Schwarz.
23	„ „ Landschaft	280	„ Bourgeois.
22	„ „ Kanal	540	Städel'sches Institut.
20	„ „ Flußufer	350	Hr. v. Blittersdorff.
19	„ „ Kanal	505	„ Sedelmeyer.
21	„ „ Landschaft	390	„ „

b. Antiquitäten u. A.

1	Medaillon, Kelheimer Stein	96	
2	„ „ „	67	
3	„ „ „	58	
5	Vier Medaillons, Holz	105	
13	Porträtrelief, Holz	150	
14	Ornament, Holz	117	
15	Allegorie, Holz	144	
16	Fries, Holz	132	
19	Dolchscheide, Holz	735	
20	A. Dürer, Nackte Frau, Kelheimer Stein, bez. 1509	1200	Hr. Posonyi.
21	Porträtmedaillon, Holz	320	
22	Porträtmedaillon eines Negers, Holz	325	
23	Relief, (Adam und Eva) Holz	160	
24	Vier Medaillons, darunter Porträt und Wappen A. Dürer's, Kelheimer Stein	450	
35	Relief (Danae), Elfenbein	100	
37	Dose mit Relief (der verlorene Sohn), Elfenbein	225	
47	Hand von einer antiken Statue, Marmor	180	
49	Sechs chines. Figuren, Steatit	221	
51	Petitot, Miniaturporträt Ludwig's XIV	345	
52	Großer Tisch in pietra dura.	2100	

Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft.

II.

Alles in Allem zusammengenommen, hat E. Kurzbauer den großen Erfolg der diesjährigen Wiener Ausstellung davongetragen. Sein Bild: „die ereilten Flüchtlinge", gewinnt das Herz des Beschauers sofort durch den glücklichen Griff in die Welt unserer unmittelbaren Gegenwart und weiß ihn durch die Lebhaftigkeit und Klarheit seiner Exposition, wie durch die kernige Frische der Malerei zu fesseln. Ein flüchtig gewordenes Liebespaar wird von der nacheilenden Mutter eingeholt, als es eben, nach unbehelligt zurückgelegter erster Poststation, in einer bayerischen Dorfschenke sorglos beim Kaffee sitzt. Die Thür im Hintergrunde hat sich aufgethan und die hochbetagte Frau tritt gramerfüllten Antlitzes vor die Tochter hin. Diese wagt ihren Blicken nicht zu begegnen; halb ohnmächtig, die Hände vor dem Gesicht, lehnt sie sich an den Geliebten an, der bestürzt aufgesprungen ist und mit starrem, fragendem Auge die Mutter anschaut. Der Reflex dieser drastischen Begegnung malt sich in den mannigfachsten Abstufungen auf den Gesichtern der zahlreichen Nebenfiguren. Rechts sitzt die Wirthin mit ihren Kindern; hinter ihr am Tisch eine Gruppe von Gästen,

Digitized by Google

aus deren Mitte namentlich der prächtige Charakterkopf eines alten Bauers herausleuchtet; aber die gelungensten der untergeordneten Figuren sind der kupfernasige bayerische Postillon, aus dessen verschmitzt dreinschauenden, wasserblauen Augen wir herauslesen, daß er sein Trinkgeld bereits in Sicherheit gebracht hat und im Uebrigen mit diesem Ende des Romans ganz einverstanden ist, und der gravitätisch hinter der Mutter daherschreitende Kammerdiener, der selbstverständlich die Rolle der sittlichen Entrüstung übernommen hat und mit Würde durchführt. In Folge der allgemeinen Bewunderung, welche das Bild in der Vaterstadt des jungen Künstlers (wie bei seiner ersten Ausstellung in München) fand, hat sich der Eigenthümer desselben, Hr. Dreifuß in Stuttgart, veranlaßt gesehen, Sr. Maj. dem Kaiser damit ein Geschenk zu machen. Das Bild wurde demnach der Galerie des Belvedere einverleibt.*)

Das lebendige stoffliche Interesse, welches dem aus der Gegenwart entlehnten Kurzbauer'schen Werke mit seinen Hauptreiz giebt, fehlt leider dem Bilde H. v. Angeli's: „Der Rächer seiner Ehre". Sonst würde dieses in malerischer Hinsicht vortreffliche, fein und geschmackvoll durchgeführte Bild dem erstgenannten eine gefährliche Konkurrenz bereitet haben. Wir sehen uns hier versetzt in ein prächtig dekorirtes Gemach, in welchem eine lustige Gesellschaft von Damen und Kavalieren im Kostüm des siebzehnten Jahrhunderts eben noch beim frohen Mahle versammelt waren. Da verwandelt sich plötzlich die Scene: Bewaffnete sind durch die Thür zur Linken eingedrungen, — ein Degenstoß, ein energischer Griff, — und die treulose Gattin ist den Armen des Verführers entrissen, der mit brechendem Auge zu Boden sinkt. Ringsum lodert nun die Leidenschaft empor; Alles greift zu den Waffen; eine der Damen beugt sich mitleidsvoll über den Getroffenen, eine andere birgt vor Schaam und Entsetzen ihr Antlitz in den Händen. In der fesselnden Darstellung dieser ganzen Kette von Vorgängen hat der Künstler ein seltenes Geschick, in dem Ensemble von Architektur, Geräthschaften und Kostümen die vollste Meisterschaft bewährt. Und doch will uns bei dem Bilde auf die Dauer nicht warm werden, weil in der brillanten Hülle kein Kern unmittelbar packender Wahrheit steckt. Trotzdem sind wir aber nach dieser Leistung überzeugt, daß in H. v. Angeli eine eminent fähige Kraft vorliegt, welche nur den richtigen Stoff zu erfassen brauchte, um eines großen Erfolges sicher zu sein.

*) Bei dieser Gelegenheit wollen wir bemerken, daß zu den verschiedenen Bereicherungen der modernen Abtheilung des Belvedere neuerdings auch ein großes Bild von Eugen Blaas hinzugekommen ist, welches eine Abendgesellschaft venezianischer Edelleute und Damen in Murano schildert. Das Bild ist gegenwärtig im Pariser „Salon" ausgestellt.

Daß die schlichteste Natur zur Erringung eines solchen hinreicht, wenn Herz und Geist dabei im Spiele sind, zeigten wieder einmal so recht deutlich zwei Bilder von Kraus und Bautier, welche unmittelbar neben dem Angeli'schen hingen. Das Bildchen von Knaus, „die fleißige Zeichnerin" betitelt, zeigt uns ein strammes, etwa vierjähriges Kind, bäuchlings auf dem Boden ausgestreckt und in größter Emsigkeit, die Zunge in den einen Mundwinkel gepreßt, einen „Plankenmann" auf die Schiefertafel kritzelnd: man kann sich nichts Einfacheres und Liebenswürdigeres denken. Der Bautier'sche „Toast auf die Braut" (Eigenthum der Gemälde-Galerie in Hamburg) ist eine figurenreiche Komposition im Rokoko-Kostüm: wir sehen Verwandte und Freunde beim Hochzeitsmahl versammelt und eben dem launigen Trinkspruche lauschend, welchen der Poet des Hauses den jungen Eheleuten darbringt. Hier, in dieser Fülle von Charakteristik, ist nichts zuviel, kein blendender Effekt, keine äußerlichen Reizmittel, die Farbe sogar fast überkühl, wie von einem weißen Flor bedeckt. Und dabei welche Tiefe der Empfindung, welch ein reines, edles Erfassen der besten Seiten des deutschen Volksthumes, neben scharfer Betonung des Zopfigen und Pedantischen, das ihm dazumal, als die Menschen dieses Bildes lebten und heiratheten, anklebte, — wie heute noch!

Aus dem Gebiete der Schlachtenmalerei will ich außer dem bereits im ersten Artikel genannten trefflichen „Custozza" von S. L'Allemand und einer ergreifend anschaulichen „Episode aus dem Rückzuge der großen Armee von Moskau" von Franz Adam, zunächst ein kleines Episodenbild aus dem Zuge Sobieski's nach Wien von J. Brandt in München hervorheben. Das Bildchen sprach durch die Wahrheit seines Tons und durch eine feine, solide Zeichnung ungemein an. Es wurde von Sr. Maj. dem Kaiser angekauft. Ferner sind hier aus demselben oder aus verwandten Stoffkreisen anzuschließen: Sell's „Morgen in einer belagerten Burg", in welchem der spannungsvolle Moment vor dem wiederbeginnenden Angriff vortrefflich zum Ausdruck kommt; dann zwei Bildchen von dem aus den „Münchener Bilderbogen" in weitesten Kreisen bekannten Heinrich Lang, von denen besonders der „Pandur auf der Streife", bei etwas monotonem und nicht ganz wahrem Erdton, durch feine Zeichnung und Charakteristik sich hervorthut; ferner die „Hetzjagd" von Julius Blaas, ein keck erfundenes, von tüchtigem Naturstudium zeugendes Bild; die „Pferde auf der Weide" von W. Emele; endlich zwei Bilder von M. Gierymski in München: „Unglück auf der Reise" und „Erste Reitstunde", von mannigfachem Reiz im Ton, aber mit gar zu flüchtigem, in Corot'scher Weise behandeltem Farbenauftrag.

Aus der Reihe der zahlreich vertretenen französischen und niederländischen Kleinmaler wäre manches ansprechende

Digitized by Google

Bildchen, z. B. von Fichel, de Taille, Bakerkorff zu nennen, wenn ihr Glanz nicht vor der Sonne des „Gelehrten" von Meiſſonier, der noch nachträglich zur Ausſtellung kam, hätte erbleichen müſſen. Wenn ich nicht irre, gehört dieſes v. J. 1860 datirte kleine Wunderwerk (gegenwärtig im Beſitze des Hrn. M. v. Springer in Paris) zu den ſechs Bildchen, welche vor fünf Jahren bei der Morny'ſchen Verſteigerung die Summe von 115,750 Fr. aufbrachten. Wir ſehen einen gelehrten Herrn, im eleganten, geblümten Schlafrock, über ſeiner Arbeit nachſinnend am Studirtiſche ſitzen; von rechts fällt das kühle Reflexlicht des frühen Morgens auf ſein Antlitz und auf das reichbeſetzte Büchergeſtell im Hintergrunde, von deſſen minutiös ausgeführten, in allen denkbaren Farben ſpielenden Einbänden ſich die Geſtalt des Gelehrten ſcharf und harmoniſch abhebt. In dieſe ſchillernde kleine Welt Einheit zu bringen und doch dem Drang ins Einzelne vollauf Genüge zu thun, das vermag eben nur ein Meiſſonier. Wenn wir die ausgeſtellten Aquarelle und Gouache-Malereien mit in Vergleich ziehen, wäre von deutſchen Werken an dieſer Stelle nur Adolf Menzel's köſtliche „Soirée" zu nennen. Dieſe hält ſelbſt neben Meiſſonier aus und überbietet ihn, wenn nicht an Wahrheit und Vollendung des Details, doch jedenfalls an Geiſt und Humor. Das erwähnte Menzel'ſche Blättchen wurde zum Preiſe von 1080 Fl. von Hrn. Gſell angekauft. In den Kreiſen der Wiener Kunſtfreunde hat die Ausſtellung der Menzel'ſchen Aquarelle den lebhaften Wunſch erweckt, den Meiſter einmal vollſtändiger und durch ſeine jüngſten Schöpfungen repräſentirt zu ſehen.

Ich ſchließe hier noch einige Genrebilder jüngerer deutſcher Künſtler an, welche vorzugsweiſe durch koloriſtiſche Verdienſte ſich auszeichnen. Zunächſt ein ſaftvoll gemaltes Bildchen von Laſch in Düſſeldorf, „der Wilddieb;" dann drei kleine Bilder von dem ſtrebſamen und mit feinem Gefühl für Farbe begabten Franz Ruben (gegenwärtig in Rom); die köſtliche Kloſteridylle im Styl Viktor Scheffel's von W. Lindenſchmit in München; endlich Leopold Müllers patriarchaliſcher „Sonntagsſchneider", ein weißbärtiger Alter, der ſich ſein ſchneeiges Wollenhemd näht, mit einem Raben, in launigem Kontraſt, zur Seite.

Außerordentlich reich war dies Mal die Wiener Porträtmalerei vertreten, am vorzüglichſten durch ein weibliches Bildniß von George-Meyer, neben dem noch die Porträts von G. Gaul und J. M. Aigner genannt ſein mögen.

(Schluß folgt).

Korreſpondenz.

Florenz, im Mai 1870.

F. B. Pazzi, der Schöpfer der Danteſtatue vor Santa Croce, hat nach elfjährigen Verſuchen und Studien ein Modell zu einer Bildſäule Savonarola's vollendet, welches hier ſehr viele Bewunderer findet. Aus der Dominikanerkapuze blickt das begeiſterte Antlitz, für welches das von Fra Bartolommeo gemalte Portrait ein unvergleichliches Vorbild bot, kühn hervor, die Linke ſtützt ſich auf den Florentiner Wappenlöwen Marzocco, die Rechte, hocherhoben und ein Kruciſix haltend, ſcheint die Frage: wollt ihr Chriſtus zu eurem Herrn haben? mit beredter Geſte zu unterſtützen. Der einfach grandioſe Faltenwurf des Mönchsgewandes hebt die Bewegung und Form des Körpers ſchön hervor und die Umrißlinien der Geſtalt zeigen ſich von allen Seiten harmoniſch und wohl abgewogen. Es wäre zu wünſchen, daß dieſe Statue, in Marmor ausgeführt, den Platz von S. Marco zierte, für welchen jetzt jene des Generals Fanti beſtimmt iſt, aus keinem andern Grunde, als weil auch das urproſaiſche Kriegsminiſterium an dieſem Platze liegt und Fanti ſich Verdienſte um die Organiſation der italieniſchen Armee erworben hat. Schon hatte ſich eine Geſellſchaft zu bilden angefangen, um durch Pazzi's Werk der Stadt ein neues hiſtoriſches Denkmal zu verſchaffen, als von Seiten Duprè's, des ehemaligen Meiſters Pazzi's, eine unerwartete Konkurrenz erwuchs. Dieſer nämlich erbot ſich, ſeinerſeits eine Savonarolaſtatue anzufertigen und zwar unentgeltlich, wenn man ihm nur zuſage, ſie, gleichviel wie ſie ausfalle, zu dem Monumente des Reformators zu verwenden. Zur Unterſtützung dieſes Planes bildete ſich darauf eine zweite Geſellſchaft und es iſt noch nicht abzuſehen, welches Projekt durchdringen oder ob nicht das zweite nur das erſte hindern wird, ohne ſelber zur Ausführung zu gelangen. Wie oft trägt nicht ein bloßer Name über die beſſere Leiſtung den Sieg davon, wie oft entſcheidet nicht eine reine Aeußerlichkeit über das Schickſal eines Unternehmens!

Daß der Architekt Laſinio ſeinen Entwurf zur Façade des Domes als großes Modell zur Schau ſtellte, hat außerordentlich gewirkt und eine Theilnahme auf dieſen Plan gelenkt, den derſelbe an ſich gewiß nicht verdient. Der mittlere Eingang würde nach ihm ſich übermäßig hoch aufthürmen und ſchon dieſer Mißgriff die ganze Harmonie des Baues verrücken. Außerdem aber iſt die Ornamentation überladen und die Façade ſoll mit einer blinden gothiſchen Säulenarkade die Kirche ſelbſt ziemlich weit überragen, was ebenſoſehr die Proportion ſtört, wie es den Dom durch eine Architekturlüge ſchändet.

In jedem Betracht vorzüglicher ſcheint mir die Zeichnung Leopoldo Maſſardi's, welche ich in ſeiner Wohnung, Via San Zanobi 35, zu ſehen Gelegenheit hatte. Mehr als die andern Entwürfe ſchließt ſich dieſer den Bauformen der Seitenfronten an und löſt gleichzeitig die Aufgabe, auch der Nähe des Giotto'ſchen Glockenthurmes gerecht zu werden. Vor dem ſonſt durch Einfachheit anſprechenden und nicht minder die Baſilikenform feſthal-

Digitized by Google

tenden Plan Cipolla's zeichnet er ſich beſonders durch glückliche Vermeidung der Einförmigkeit aus, welche jenem durch die vielfältige Wiederholung gleichartiger weißer, ſchwarz eingefaßter Marmorwandfelder aufgeprägt wird. Das edle, obgleich etwas nüchterne Gebäude der Nationalbank in der Via del Oriuolo iſt jetzt ſo gut wie vollendet und macht ſeinem Erbauer, dem obengenannten Herrn Cipolla alle Ehre. Ueber einem Ruſtika-Erdgeſchoß erheben ſich zwei weitere Stockwerke von elf Fenſter Front. Die drei Thüren in der Mitte des erſteren ſind von durchbrochenem Eiſenwerk, die mittlere trägt die Inſchrift: Banca Nazionale nel Regno d'Italia, die beiden andern enthalten in ihren Lunetten je zwei von Baſtianini ſehr glücklich in den Raum komponirte Putten, welche das italieniſche Wappen halten. Die zwei Seitenthüren ſind von Holz, die ſechs rundgewölbten Fenſter mit rautenförmigem Eiſengitter verſehen. Vier toskaniſche Säulen und drei Konſolen tragen den Mittelbalkon, je vier Konſolen die Balkone der Seitenflügel. Die Fenſter des Mittelgeſchoſſes ſind mit ioniſchen Säulen und flachen Bogengiebeln eingefaßt, bis auf die drei mittleren, welche in runden Bogen abſchließen; jene des obern Stocks umrahmen Pilaſter und dreieckige Giebel. Ein römiſches Geſims von guter Proportion trägt das Dach, welches ein wenig höher iſt als bei hieſigen Palaſtbauten ſonſt gewöhnlich. Die Wände der oberen Stockwerke ſind röthlichweiß bis auf die graue Ruſtika-Einfaſſung der Seitenflügel, die Steinſtreifen, welche jedes der Fenſter des Mittelbaus von dem andern trennen, und die Zahnſchnittleiſte, die zwiſchen den oberen Etagen hinläuft.

Ueber das Bauprojekt der Markthallen iſt zu berichten, daß der Raum für den neuen Hauptmarkt in der Nähe von San Lorenzo durch Demolirung eines ganzen Häuſerviertels ſchon zubereitet wird, die Frage alſo aus dem Stadium langjähriger Vorberathung in das Bereich der Verwirklichung gerückt iſt. — An der wundervollen Hügelſtraße vor Porta Romana läßt eine Anglo-italieniſche Geſellſchaft nach dem Plan des Ingenieurs Raſter einen großartigen Vergnügungsgarten anlegen, der, gerade unter dem Piazzale Galileo ſich lang ausdehnend, die entzückendſten Ausſichten gewährt. An der ganzen Anlage wächſt eine förmliche Villenſtadt heran, die zunächſt hauptſächlich von den naturliebenden Engländern und Amerikanern bevölkert wird. Neben Powels, Vater und Sohn, hat ſich auch der engliſche Bildhauer Fuller hier einen ſchönen Landſitz gegründet, in deſſen Atelier man die liebenswürdige Jael, die ſich gaſtfreundlich anſchickt, dem Siſſera einen Nagel durch die Schläfe zu treiben, oder die Peri mit dem Kinde im phantaſtiſchen Muſchelboote bewundern mag, oder endlich an einer Mutter, die ihrem Knäblein ein Buch mit der Aufſchrift „God" zeigt und dabei in die Höhe weiſt, das Angeborenwerden des Gottesbewußtſeins ſtudiren kann. Uebrigens iſt die Jael eine hübſche kauernde Araberin und die Peri ein allerliebſtes Gebilde, nur faſt zu ätheriſch für die derbe Materie, in welcher die Skulptur arbeiten muß.

Unter den in letzter Zeit in der Akademie ausgeſtellten Gemälden waren die ägyptiſchen Landſchaften Benaſſai's, die Frucht ſeiner Suezkanalreiſe, beachtenswerth; jetzt ſieht man dort ein von Guiſeppe Bellucci auf Beſtellung des Königs gemaltes Bild, welches die Unterzeichnung des Vertrags von Bruzzolo, den Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen mit den Geſandten Heinrichs IV. im Jahre 1610 abſchloß, zum Vorwurf hat. Bellucci's Name iſt ſchon durch ſeinen 1865 vollendeten „Tod Alexanders von Medici" bekannt. Auch in ſeinem jüngſten Werke zeigen ſich die guten Eigenſchaften des Künſtlers und namentlich eine vollendete Technik in allen äußerlichen Requiſiten. Die Figuren, die man da in dem engen, gelb tapezirten Gemach des Schloſſes beiſammen ſieht, der unterzeichnende Herzog, der ganz in hellgraue Seide gekleidet iſt, der Herr von Bouillon im rothen Gewande und der Marſchall von Lesdiguières in dunklerer Kriegertracht, haben aber bei aller körperlichen Greifbarkeit etwas ſpukhaft Hölzernes, puppenartig Unlebendiges, als wären ſie Wachsfiguren, die nicht das pulſirende Blut, ſondern nur irgend ein Feder- oder Gewichtsmechanismus in Bewegung ſetzen könnte. Wie das Geheimniß zu langweilen darin beſteht, daß man Alles ſagt, ſo giebt es für den bildenden Künſtler kein ſichereres Mittel, den Geiſt aus der Natur zu treiben, als wenn er dieſe ganz pedantiſch abſchreibt und der Phantaſie des Beſchauers nichts mehr hinzuzufügen übrig läßt. Obwohl der genannte Vertrag, welcher dem Herzog Mailand erwerben ſollte, nicht zur Ausführung kam, begreift man doch leicht, weshalb dem Könige die ſchon damals angeregte, aber erſt unter ſeiner Regierung verwirklichte Idee wichtig genug erſchien, um ſie durch die Kunſt verherrlicht zu wünſchen.

Wenig Häuſer von der Akademie entfernt finden wir im Atelier des Profeſſors Carlo Ademollo, Via del Maglio Nr. 6, eine moderne geſchichtliche Erinnerung in dem Portrait Lord Napier's bei Magdala. Es heißt, daß Gainsborough ſeinen berühmten Blue boy malte, um zu zeigen, daß auch ein Bild, in welchem Blau die Hauptfarbe bildete, ſchön ſein könne. Bei dem vorliegenden Gemälde ſollte man denken, daß der Künſtler ſich die Aufgabe geſtellt habe, mit Weiß daſſelbe zu leiſten. Der herrliche Araber, der den Kopf ſo feurig in die Höhe wirft, ohne den Reiter in ſeiner ſicheren Ruhe zu ſtören, iſt ein Schimmel, der General ſelber trägt einen weißen indiſchen Helm mit ebenſolchem Schleier, einen leichten weißen Rock und Lederhoſen. Nichtsdeſtoweniger iſt das Portrait von großer maleriſcher Wirkung; die würdige und trotz der Kleidung echt militäriſche Figur des Feldherrn hebt ſich trefflich von dem durch das dunkel aufragende Gebirge gebildeten Hintergrunde ab; von der Schlacht erblickt man

Digitized by Google

nur wenig in der Ferne, fühlt aber, daß sie von jenem Manne mit dem intelligenten Herrscherblick zum glücklichen Erfolge geleitet wird. (Schluß folgt).

Nekrolog.

Friedrich Wilhelm Gubitz, geboren 1786 in Leipzig, seit 1805 Professor der Holzschneidekunst und Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, starb daselbst am 2. Juni im 85. Lebensjahre. Als einer der Ersten, welche der Holzschneidekunst in Deutschland wieder zum Leben und Gedeihen verhalfen, hat er namentlich durch Herausgabe des nach ihm benannten mit Holzschnitten illustrirten Volkskalenders (seit 1835) zur Nacheiferung auf besagtem Gebiete der vervielfältigenden Technik mächtig angespornt und sich ein unvergängliches Verdienst erworben.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Ein deutsches Prachtwerk.** Gegenüber den zahlreichen glanzvoll ausgestatteten Publikationen der Engländer und Franzosen hat die deutsche Kunstliteratur gar wenige Leistungen aufzuweisen, welche der würdigen Reproduktion klassischer Kunstwerke gewidmet sind. Unternehmungen, wie die Publikationen der „Arundel Society" oder die bei Didot erschienenen chromolithographischen Nachbildungen von Kellerhoven, gehören bei uns immer noch zu den frommen Wünschen, so häufig das Ausland auch gerade bei Werken des Farbendrucks deutscher Kräfte sich bedient. In dem soeben erscheinenden Werke von Heinrich Köhler: „Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien" (Leipzig, Baumgärtner) haben wir nun einmal ein Unternehmen vor uns, welches in seiner künstlerischen und technischen Ausstattung vollständig Deutschland angehört und zugleich, obwohl mit der größten Opulenz in's Werk gesetzt, das Privatunternehmen eines deutschen Buchhändlers ist. Schon aus diesem Grunde begrüßen wir es mit Freude. Aber auch dem Inhalte und der Art seiner Anlage nach ist das Köhler'sche Werk eine neue, hochwillkommene Erscheinung. Während sich die Blätter der „Arundel Society", die bekannten Ornamentwerke von Gruner, Owen Jones u. A. vorzugsweise auf einzelne Theile der Dekoration beschränken, faßt Köhler (beiläufig bemerkt, ein Schüler Hittorff's und schon 1861 in Paris für seine farbigen italienischen Studien mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet) eine Auswahl klassischer Interieurs als Ganze in's Auge und kommt damit dem immer lebhafter zu Tage getretenen Bewußtsein unserer Zeit entgegen, daß die Künste nur im innigen Zusammenwirken ihr Heil finden können. So geben uns die beiden mit der ersten Lieferung erschienenen Farbendrucke das Innere von S. Peter in Rom, vom Langhaus gegen den Chor hin gesehen, und die Ansicht der Stanza della Segnatura, mit der Decke, dem Parnaß im Hintergrunde, der Disputa links und der Schule von Athen zur Rechten. In derselben Weise sollen zwölf künstlerisch vollendete perspectivische Darstellungen polychromer Meisterwerke italienischer Kunst, mit begleitendem Text und historisch-kritischer Einleitung versehen, in dem Werke veröffentlicht werden, und zwar außer den genannten: die sixtinische Kapelle, S. Miniato, der Dom von Orvieto, die Kapella Palatina, der Saal der Gesandten im Dogenpalast, um nur diese hervorzuheben. Die Ausführung der Blätter, nach H. Köhler's Aufnahmen, besorgen die Herrn Loeillot und Winckelmann und Söhne in Berlin mit der bekannten Meisterhaftigkeit. Das Werk wird 6 Lieferungen (zu je 2 Blatt mit Text, im Preise von 10 Thlr.) umfassen.

* **Die Kunsthandlung von E. Arnold in Dresden** hat vor Kurzem einen ersten Nachtrag zu ihrem Lagerkataloge von Kupferstichen, in vorzüglichen Abdrücken vor und mit der Schrift, ausgegeben. Angehängt ist eine Auswahl von größtentheils modernen Prachtwerken.

* **Der „Wiener Baedeker"** von B. Bucher und K. Weiß erscheint soeben (bei Faesi & Frick in Wien) in zweiter vermehrter und verbesserter Auflage. Wir machen das reisende Publikum wiederholt auf diesen trefflichen Führer durch die Kaiserstadt, ihre Sammlungen und Umgebungen aufmerksam.

* **Das Gesammtergebniß der Auktion San Donato** beläuft sich auf 4,863,031 Franken. Der Eigenthümer, Fürst A. Demidoff, starb am Morgen nach dem letzten Tage der Versteigerung.

* **Auf der diesjährigen Ausstellung im Wiener Künstlerhause** wurden 132 Kunstwerke im Gesammtwerthe von 49,329 Fl. ö. W. verkauft, d. i. um 6000 Fl. mehr als auf der Ausstellung des vorigen Jahres.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Wiener Weltausstellung.** Das seit längerer Zeit in den Kreisen der oesterreichischen Industriellen lebhaft betriebene Projekt einer Weltausstellung in Wien hat jetzt greifbare Gestalt gewonnen. Die Wiener Zeitung bringt uns dieselbe in folgender Note: „Se. k. und k. Apostolische Majestät hat mit a. h. Entschließung vom 24. Mai d. J. allergnädigst zu genehmigen geruht, daß die Abhaltung einer im Frühjahre 1873 zu eröffnenden internationalen Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirthschaft, der Industrie und der bildenden Künste in Wien vorbereitet werde. Zugleich geruhte Se. k. und k. Apostolische Majestät anzuordnen, daß den Regierungen der fremden Staaten von der beabsichtigten Ausstellung unverweilt Mittheilung gemacht werde." Ein Komité zur Beschaffung der Geldmittel und Ausarbeitung der Pläne für die Ausstellungsräumlichkeiten hat sich bereits gebildet. Als Ausstellungsplatz ist die Schützenwiese im Prater in Aussicht genommen.

* **Ein polnisches Nationalmuseum** wird im August d. J. zu Rapperswyl in der Schweiz eröffnet werden. Die Stadt hat zu diesem Zweck das alte Schloß der Habsburger dargeboten und das Gebäude ist von den Gründern des Museums, Mitgliedern der polnischen Emigration, restaurirt worden. Es handelt sich darum, die Denkmale der Vergangenheit Polens, welche im Lande selbst keinen Schutz fanden, und zwar sowohl künstlerische als literarische Zeugnisse, vor dem Untergange zu bewahren. Die Sammlungen umfassen bereits eine Bibliothek, ein numismatisches Kabinet, eine Alterthümersammlung, ferner geographische und ethnographische Karten, Stiche, Lithographien, Gemälde, Skulpturen u. s. w. Zu weiteren Gaben für das Museum wird aufgefordert.

* **Die königl. schwedischen Kunstsammlungen** werden gegenwärtig durch Jakob Falke katalogisirt, welcher sich zu diesem Zwecke, einem ehrenvollen Rufe folgend, nach Stockholm begeben hat.

A. **Berlin. Sachse's Salon** ist durch Umbau erweitert und dadurch eine für den Besuch außerordentlich günstige Trennung der Spezialitäten möglich gemacht. Der jetzige Bestand der Ausstellung zeigt wenig von Berliner Künstlern, welche ohnehin für die große Ausstellung im Herbst manches zurückhalten. Denn auch die Physiognomie der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler hat sich in den letzten Wochen nicht erheblich verändert. Bei Sachse findet sich, wie immer, mancherlei Anziehendes von auswärts, namentlich aus Düsseldorf (Madonna von Ittenbach auf Goldgrund, kleines ansprechendes Höhenbild), München: (schöne Sumpflandschaft mit Störchen von Langko; Christus am Kreuz, große Komposition ohne Mängel, aber auch ohne erhebliche Vorzüge von v. Wurmb), ferner aus Carlsruhe: Stylandschaft im Charakter Schirmer's von A. Puhlmann. Vorzüglich sind zwei kleine Viehstücke von van den Berg aus dem Haag. Schließlich noch ein großes Studienbild von W. Kray (aus Rom): Sirenen einen Fischer überraschend, ein etwas wunderliches Motiv, aber vortrefflich gemalt.

G. F. **Die erste Lokalausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft** wurde Sonntag den 29. Mai eröffnet. Es bedarf wol nur einer Andeutung um, trotz des bescheidenen Anfangs, das Beachtenswerthe, was für das Münchener Kunstleben in diesem Versuch einer Selbständigkeitserklärung liegt, klar zu machen. — Die Wirksamkeit des Kunstvereins ist, wie man weiß, seit Jahren immer unzulänglicher geworden. Bilder dort auszustellen, ist für den tüchtigeren Künstler nachgerade nicht viel mehr als ein Opfer. Denn was der Verein für seine Verlosungen ankauft, wird nach dem Principe der Quantität, nicht der Qualität im Verhältniß zur Kaufsumme ausgewählt. Für weitere Geschäfte aber ist der Kunstverein ziemlich gleich Null. — Die gewöhnlichen auswärtigen Ausstellungen, zu denen in Folge dessen der Künstler sich fast durchweg wenden muß, bilden einen für diesen sehr beschwerlichen und zerstreuenden, für die Kunstgeschichte einen wenig übersichtlichen Markt. — Die Bestellungen und Ankäufe der Kunsthändler, so dankenswerth sie dem Einzelnen erscheinen mögen, involviren nichts Geringeres als eine vollständige Herrschaft der Mode und Laune des Publikums über die Produktion. — Eine Emancipation von Allem diesen, — und als solche betrachten wir die junge Lokal-Ausstellung, — verdient gewiß

Digitized by Google

Aufmunterung und Unterstützung. Das Letztere um so mehr, als das Unternehmen mit Schwierigkeiten mancher Art zu kämpfen hatte und noch hat. Schon vor zwei Jahren war der Plan dazu gefaßt. Aber die damalige Wiener Ausstellung, an der man sich von hier aus betheiligen mußte, zersplitterte die kaum vereinigten Kräfte wieder und ließ das Unternehmen hinausgeschoben werden. Im vorigen Jahre absorbirte selbstverständlich der größere Plan den kleineren, die Internationale kam zu Stande. Im laufenden Jahre nun hat sich die alte Absicht endlich realisiren lassen. Die Schwierigkeiten, welche in der Herbeiziehung bedeutender oder beliebter Künstler lag, welche auch ohne Ausstellung verkaufen, scheinen einigermaßen überwunden zu sein; wenigstens sind in der jungen Sammlung eine Reihe der besten Namen vertreten; andere sollen zugesagt haben. Daß die Akademie sich nicht betheiligt hat, scheint uns kein Verlust, daß man aber in den engen Grenzen einer Lokalausstellung geblieben ist, muß auf den ersten Blick als ein großer Fehler, als eine Engherzigkeit erscheinen. Noch dazu nach dem Voraufgang des Jahres 1869 hätte man eine Reihe von Verbindungen mit auswärtigen Künstlern gewonnen gehabt, die ausgereicht hätten, um uns diesen oder jenen bedeutenden fremden Künstler neben den Leistungen der unsrigen vorzuführen. Jedenfalls hätten diese Verbindungen im Interesse der hiesigen Maler gepflegt werden müssen. An das Alles scheint man nicht gedacht zu haben. Aber es scheint nur so. Dem jungen Unternehmen ist für solche Erörterung eine einstweilen nicht zu beseitigende Schranke entgegengetreten, — der Mangel an Raum. Das der Münchener Künstlerschaft vom König Ludwig I. zu Ausstellungszwecken errichtete Gebäude am Königsplatz, ist, da es lange unbenutzt blieb, theilweise für die Sammlungen des Antiquariums in Beschlag genommen und die Akademie hat damals zu dieser Verwendung der Räumlichkeiten, als zu einer „provisorischen", ihre Zustimmung gegeben. Jetzt erklären die Künstler, sich an dies „provisorisch" halten zu wollen und verlangen ihre Räume zurück. Andererseits hat aber jetzt endlich das Antiquarium in den streitigen Sälen eine genügende Aufstellung und einen darnach eingerichteten Katalog durch Prof. Christ erhalten und es ist natürlich, daß man von dieser Seite Alles aufbietet, um eine neue Umwälzung der kaum zugänglich gemachten Sammlungen zu vermeiden. Unter Anderem hält man der Künstlerschaft die Nichtbenutzung des Gebäudes entgegen, — möglicher Weise nicht mit Unrecht. Soviel aber ist gewiß, daß letztere seit dem Jahre 1866 an die Benutzung desselben nicht denken konnte, und erst aus viel neuerer Zeit datirt die Ausdehnung des Antiquariums, welches heute bereits über die Hälfte der Säle umfaßt. Daß übrigens die Künstlerschaft nicht erst heute, sondern bereits im Jahre 1868 protestirte, weiß ich gewiß, — eine nach Nizza an den König Ludwig gerichtete Vorstellung in dieser Angelegenheit kam nur durch den plötzlichen Tod des Monarchen nicht zum Austrag. — Man wirft den Künstlern ferner vor, daß sie das Gebäude früher vielfach für unbrauchbar erklärt hätten! Ich wüßte nicht, woraus die Künstlerschaft diese Unbrauchbarkeit hätte ableiten können, als aus den allerdings mangelhaften Deckenfenstern. Daß dies jedoch jemals ein ernsthafter Grund gewesen sein sollte, ganz von der Benutzung der Säle abzusehen, halte ich für undenkbar. Denn ein Ersatz der kleinen und dünnen klaren Scheiben und ihrer schwerfälligen Zwischenstäbe durch große Glasplatten (womöglich von Milchglas) und durch feinere Arbeit der Zwischenstäbe, wie ihn das Antiquarium bereits erfahren hat, würden die Unzulänglichkeit im Wesentlichen beseitigen. Einstweilen thun zeltartige Rouleaux bereits recht gute Dienste. — Kurz alle die Vorwürfe, welche man der Künstlerschaft macht, scheinen durch das einzige Zugeständniß der letzteren hinfällig zu werden: daß man bisher nicht genug Zusammenhalt und Energie gehabt habe, um etwas Gemeinsames zu unternehmen. Jetzt aber, wo der Wille und die Kraft sich zu zeigen anfangen, sollte man eher an Unterstützung als an Erschwerung denken. Das heißt: man muß entweder den Künstlern ein anderes Lokal bauen oder das Antiquarium, so leid es uns thäte, wiederum anderswo unterbringen. Etwas aber muß geschehen.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Sgraffito's in München.** Das 1. Heft des laufenden (zweiten) Jahrgangs der „Zeitschrift des bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereins" bringt einen Aufsatz über die hübschen Sgraffito-Malereien am Hause des Juweliers Thomaß in München, welche nach dem Entwurfe des Prof. E. Lange, auf Grundlage der von Prof. Aug. Spieß angefertigten Kartons von dem Dekorationsmaler Ludwig Hövemeyer ausgeführt wurden. Das 72 Fuß hohe Haus, über dessen zu Läden eingerichtetem Parterre sich fünf Stockwerke erheben, wird durch zwei Friese (über dem 2. und 4. Stock) sowie durch eine feine Pilasterstellung mit verziertem Gebälk am 5. Stock, sämmtlich in Sgraffito, auf ansprechende Weise belebt. Der Stoff der bildlichen Theile dieser Dekoration ist theils aus der Geschichte des Hauses entnommen, welches früher die Hauptwache enthielt, theils in Beziehungen auf die Stadt und auf das Gewerbe des jetzigen Hausbesitzers gesucht. Wir finden da die in Schilder gefaßten Embleme der Künste, Wissenschaften, Gewerbe u. s. w., Genien, welche diese Schilder umkränzen oder in Ornamente verlaufen u. dgl. Am reizendsten erfunden sind diejenigen Theile, welche das frühere Leben in oder vor der Hauptwache durch dralle Buben mit Helm und Spieß, die neben Schildern Wache halten, oder durch eine kleine Musikbande mit Trommel, Pfeife und Posaune zur Darstellung bringen. Sämmtliche Darstellungen heben sich in der hellen gelblichen Hausfarbe von einem schwarzgrünen Hintergrunde ab; die oberen Pilasterfüllungen zeigen umgekehrt das Ornament dunkel auf hellem Grunde; die Wappen und Schilder endlich sind in bunten Farben al fresco auf den Sgraffitogrund gemalt. Diese geringe Belebung durch Farbe thut dem Auge wohl, führt schnell auf das Bezeichnende der Darstellung hin, ohne die Harmonie des Zusammenhanges zu stören. Schließlich sei hier für die HH. Praktiker auf die ausführliche Darlegung der in diesem Fall angewendeten Sgraffito-Technik hingewiesen, welche Prof. Lange seinem Text zu den Tafeln des citirten Heftes angehängt hat.

* **Ein kleines Bild von A. Brouwer,** vier Bauern in der Schenke singend und rauchend, kam unlängst in den Besitz des Grafen Béla Szapary in Preßburg. Der geehrte Hr. Korrespondent, welcher uns um Mittheilung dieser Notiz ersucht, fügt hinzu, daß das Bild mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet und vortrefflich erhalten ist.

* **Schwind's Märchen von der schönen Melusine** ist in den Besitz eines Stuttgarter Konsortiums übergegangen und macht jetzt die Rundreise durch die deutschen Kunststädte, überall Herz und Aug' erquickend. In der ersten Juni-Hälfte war das Werk im Oesterreichischen Kunstverein zu Wien ausgestellt, und die dortige Kritik bestätigt einmüthig das Urtheil, welches Fr. Pecht in dieser Zeitschrift unlängst darüber abgegeben hat. Wie wir hören, ist eine photographische Publikation der Aquarelle in Vorbereitung. Möge dieselbe nicht lange mehr auf sich warten lassen! Unter den eingehenderen Besprechungen der „Melusine" heben wir den geistvollen Aufsatz von L. Speidel in der „Presse" (Morgenblatt vom 8. Juni) hervor.

* **Joseph Hoffmann** in Wien wurde vom Erzherzog Leopold von Oesterreich beauftragt, für dessen durch Hansen prachtvoll restaurirtes Schloß Hörnstein ein landschaftliches Rundgemälde zu entwerfen, welches die Wände des Gartensaales schmücken soll. Das enkaustisch auszuführende Gemälde bietet einen poetischen Ausblick in die deutsche Natur, mit Gebirge, Schloß, Wald, Ruinen u. s. w., unter einheitlicher Beleuchtung dar. Ueber dem Ganzen spannt sich ein von goldenen Säulchen gestütztes Zeltdach aus, an dessen Stabwerk sich Wein und Schlingpflanzen emporranken.

Anfrage.

Ein Freund der vaterländischen Geschichte ersucht Kenner und Vorsteher historischer Galerien um Mittheilung darüber, ob sich und wo von Christian von Braunschweig, dem Helden des dreißigjährigen Krieges, ein authentisches Portraitgemälde der Gleichzeit vorfindet. Angabe des Malers und der Jahreszahl würde von Interesse sein. Freundliche Mittheilungen nimmt entgegen die Verlagshandlung von E. A. Seemann.

Briefkasten.

Einige Abonnenten in Upsala: Wir werden sehen, ob wir dem ausgesprochenen Wunsche nachkommen können.

Digitized by Google

Concurs-Programm
zur Erlangung von Entwürfen für ein Schillerdenkmal in Wien.

[111] Der Aufruf zur Errichtung eines Schillerdenkmales für Wien, welchen das unterzeichnete Comité vor 2 Jahren erliess, fand in allen Kreisen eine so lebhafte Theilnahme, dass bereits 50,000 fl. dafür gesichert sind und eine weitere namhafte Vermehrung noch in gewisser Aussicht steht.

Das unterzeichnete Comité ladet daher hiemit alle deutschen Künstler, sowie überhaupt alle Diejenigen, welche einer deutschen Kunstschule oder Genossenschaft angehören, ein, sich bei diesem Concurse zu betheiligen, und durch Einsendung von Entwürfen die Schaffung dieses wahrhaften Nationaldenkmales in einer ebenso monumentalen, als des unsterblichen Dichters der Freiheit würdigen Weise zu ermöglichen.

Der erste und wichtigste Schritt zur Verwirklichung dieses Werkes besteht aber in der Erlangung einer selbständigen, künstlerischen Idee, welche nicht blos in dem Standbilde die äussere Persönlichkeit des Dichters zur Anschauung bringt, sondern dahin strebt, in dem ganzen Aufbau des Denkmals — in seinen Basreliefs und Nebenfiguren, seine Ideale von Staat und Menschenwürde, von Freiheit des Gedankens und Gewissens, von echtem Bürgerthume und sittlicher Erziehung der Menschheit zu einem harmonischen, künstlerischen Gesammtbilde zu vereinen.

Das Denkmal wird sich auf einem der schönsten Punkte des neuen Wien, dem „Schillerplatze" erheben; den Blick durch die 18 Klafter breite Albrechtsstrasse nach dem Burgring richtend, hat es an der von Hansen neu zu erbauenden Akademie der bildenden Künste einen entsprechenden Hintergrund und wird rechts und links von Palästen umgeben.

Es bleibt den Künstlern vollkommen freigestellt, ihre Entwürfe in Zeichnungen oder Modellen darzustellen, doch ist es Bedingung, dass die Grösse der Hauptfigur, wenn sie aufrecht steht, genau 1 Wienerfuss, d. i. 31½ Centimeter beträgt.

Sämmtliche Concurs-Arbeiten müssen bis Ende November d. J. unter Adresse: An das Präsidium des Schillerdenkmal-Comité (Wien, Lothringerstrasse, Künstlerhaus) eingesendet werden.

Die Herren Concurrenten wollen ihre Entwürfe mit einer Devise bezeichnen und in einem gesiegelten Couvert, welches nur im Falle der Prämirung geöffnet wird, Namen und genaue Adresse beilegen.

Der vom Preisgerichte als der beste anerkannte Entwurf wird mit einem Preise von Einhundert Stück Dukaten, die beiden nächstfolgenden mit Preisen von 50 Dukaten ausgezeichnet. Diese Preiszuerkennung findet auch dann statt, wenn keiner der eingesandten Entwürfe zur Ausführung geeignet befunden wird.

Sollte jedoch einer der Entwürfe zur Ausführung geeignet befunden werden, so wird das Schillerdenkmal-Comité den betreffenden Künstler — falls er selbst Bildhauer ist — auch mit der Ausführung betrauen.

Sämmtliche eingelieferte Entwürfe werden durch 14 Tage, vor Zuerkennung der Preise, öffentlich ausgestellt.

Das Preisgericht wird aus folgenden 5 Personen bestehen: Ant. Graf Auersperg, Prof. Franz Bauer und Prof. Josef Ritter v. Führich in Wien, Prof. Ernst Hähnel in Dresden und Prof. Gottfried Semper in Zürich.

Das vom Preisgerichte gefällte Urtheil wird veröffentlicht.

(Dem Einladungsschreiben an die Künstler liegt ein Situationsplan des Schillerplatzes und seiner Umgebung bei.)

Wien, am 9. Mai 1870.

Für das Schiller-Denkmal-Comité:

Anton Graf Auersperg, (Anastasius Grün) Präses. **Ludw. Aug. Frankl,** Vicepräses. **Dr. Const. v. Wurzbach,** Vicepräses. **Prof. Alois Egger,** Schriftführer. **Prof. K. J. Schröer,** Schriftführer. **Stefan Freiherr v. Schey,** Cassirer.

---

[112] Der Verkauf einer kleinen Serie werthvoller **Stiche, Handzeichnungen u. Oelgemälde** von Rembrandt, Dürer, Holbein, Heß, Flieger, ꝛc. ꝛc. wird beabsichtigt. Reflektanten wollen sich gef. an Hrn. Weinhändler **Dittmer,** Kiel, Schuhmacherstr. wenden, der bereit ist jegliche Auskunft zu ertheilen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig:

[112] Soeben wurde ausgegeben und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Jahrbücher für Kunstwissenschaft

herausgegeben von

Dr. A. von Zahn.

Dritter Jahrgang (1870) I. Heft. Preis 24 Sgr.

Inhalt: Donatello, seine Zeit und Schule. I. Abschnitt: Die Vorläufer Donatello's. Von Dr. Hans Semper. (Mit Holzschn.). — Ueber einige Werke Lionardo's. Von W. Lübke. — Die Kapelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom. Von A. v. Reumont.

Das II. und III. Heft des dritten Jahrgangs wird Ende Juli als Doppelheft ausgegeben und unter Anderem eine grössere Arbeit von Ed. His-Heusler:

Die Basler Archive über **Hans Holbein den Jüngeren,** seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen

enthalten. Das regelmässige Erscheinen der Zahrbücher kann von nun an wieder sicher in Aussicht gestellt werden.

Die Vorläufer Donatello's

von

Dr. Hans Semper.

Mit 7 Abbildungen in Holzschnitt.

Sonderabdruck aus den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft auf Velinpapier.

5 Bogen gr. Lex. 8. br. 24 Sgr.

Konkurrenzausschreiben.

[113] Der Sächsische Kunstverein fordert alle in Sachsen lebende oder daselbst geborene Künstler auf sich an der für die Ausschmückung der Aula der hiesigen Annenrealschule eröffneten Kokurrenz zu betheiligen.

Die Bedingungen für dieselbe sind im Lokale des Künstlervereins einzusehen, oder durch das Sekretariat zu erhalten.

Dresden, am 12. Mai 1870.

Das Direktorium des Sächs. Kunst-Vereins.

Die Herren Korrespondenten

der „Zeitschrift für bildende Kunst" werden gebeten bis auf Weiteres ihre sämmtlichen Zusendungen an den Herausgeber nach Wien zu adressiren, da der Unterzeichnete auf einige Wochen von Leipzig abwesend sein wird.

[114] **E. A. Seemann.**

Nr. 18 der Kunst-Chronik wird Freitag den 1. Juli ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. Juli.

Nr. 18.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Der „Salon" von 1870. — Korrespondenz (Florenz Schluß). — Kunstlitteratur und Kunsthandel. — Kunstunterricht. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Inserate.

Der „Salon" von 1870.

I.

Paris, im Juni.

Die französischen Blätter gestehen wohl, wenigstens zwischen den Zeilen ihrer Kunstberichte, daß der diesjährige „Salon" hinter so manchem seiner Vorgänger zurückgeblieben ist; allein daß die Werke der ausländischen Künstler sich mehr als je bemerkbar machen, Aufsehen erregen, Beifall verdienen, dieses Geständniß würde ihnen zu viel kosten und so ersparen sie es sich. Wir verübeln ihnen diese Ungerechtigkeit und hoffen unseren Vorwurf zu rechtfertigen, daß unter den fremden Ausstellern unsere Landsleute, Deutsche und Oesterreicher, nicht nur weitaus am zahlreichsten, sondern auch am würdigsten vertreten sind. Sollte uns dieser glückliche Umstand etwa nöthigen, klein beizugeben? Wir sind der entgegengesetzten Ansicht; „Gleiches Recht für Alle" sollte endlich aufhören, ein ausschließlich politischer Grundsatz zu sein.

Franz Adam ist der Hackländer unserer Schlachtenmaler. Seine „Episode aus dem italienischen Feldzuge 1848" ist von spannendem Interesse und liest sich so leicht und fesselnd, als irgend ein Kapitel der trefflichen „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden". Verwundete und verschmachtende österreichische Soldaten drängen sich um einen Karren, auf dem ein Faß ruht, das leider schon zu Neige geht, während der nahe Kampf noch fortwüthet. Und diese italienische Hitze ist so grausam! Andere Krieger, nicht vom Durst, wohl aber vom Hunger gemartert, führt uns der Schweizer Anker vor. „Die Suppe von Coppel" ist eine Scene aus den Reformationskriegen. Einige Waffenknechte aus den fünf Kantonen rücken ein Schaff voll Milch an die Grenze des feindlichen Lagers und riefen den Zürchern zu, daß sie kein Brod hätten. Die ließen sich nicht lange bitten, denn ihnen gelüstete es nur nach Milch. Und siehe, da lagern die feindlichen Brüder in Frieden um die hölzerne Schüssel, in der gewaltige Brocken schwimmen. Aber Ordnung muß sein: wenn einer der vierschrötigen Gesellen mit seinem Löffel in's jenseitige Gebiet einfällt, schlagen ihn die Gegner lachend zurück: Du! überschreite nicht die Grenze! Anker hat diese gemüthliche Scene schlicht und derb gemalt: eine kerngesunde Natur! Mit ihm verglichen ist der Münchner Adamo ein Schüler Piloty's, ein schwächlicher, wohl auch zu ängstlicher Koloriſt. Sein „Neunter Thermidor" zieht die Menge nichtsdestoweniger an. Eine portraitreiche Sitzung aus der Zeit der sogenannten großen Revolution, die noch überdies den Sturz des Berges vorstellt, das packt auch heute noch jeden Franzosen. Das Gesammtbild dieser stürmischen Sitzung, die Anordnung der Gruppen, ihr dramatisches Leben verrathen keine gewöhnliche Begabung und ein tüchtiges Studium, das dem Künstler Ehre macht. Adamo geht offenbar aus einer guten Schule hervor. Daß sich Warschau in dieser Beziehung mit München nicht vergleichen läßt, beweisen überzeugend zwei gestaltenreiche Genrebilder des flunkernden Bakalovicz. Blendend gemalte Gewänder und ein paar sprechende Köpfe machen noch kein Bild; die Zeichnung bleibt immer die Hauptsache, möchten wir sowohl ihm als auch dem jungen Ungarn Frankel zurufen. Sei die Erfindung noch so geistreich, die Ausführung noch so geschickt, was bestehen soll, muß vor allem auch wirklich stehen können. Jedoch zum Kunstwerk wird ein Bild erst durch jenen dichterischen Zauber, den wir als dessen Seele bezeichnen möchten; die unbedeutendste Scene, die ein Meissonier oder ein Stevens schildert, hat ihr Gemüthsleben, ist gleichsam von innen herausgearbeitet.

Digitized by Google

Dieſen Grad der Vortrefflichkeit müſſen wir dem großen Bilde Matejko's zuerkennen; ſeine „Union von Lublin erſchließt uns die ganze feierliche Wichtigkeit einer geſchichtlichen Thatſache. Der König Sigismund Auguſt und die Großwürdenträger von Polen und Lithauen beſchwören die künftige Einheit der beiden Staaten. Ein Gefühl beſeelt die reichen Gruppen, ſpricht aus der ganzen ſehr ſorgfältig und doch großartig gemalten Darſtellung. Das iſt das Werk eines Künſtlers, der die Maſſen zu beherrſchen, Klarheit und Ausdruck in ſeine Kompoſition zu bringen verſteht. Es iſt das bedeutendſte hiſtoriſche Bild des Salons. Ihm zunächſt verdienen zwei Gemälde, das eine von dem Brüſſeler C. Wauters, das andere von dem Prager Schubert hervorgehoben zu werden. Der belgiſche Künſtler zeigt uns, wie die „ſchöne Edith", herbeigerufen von den Mönchen von Waltham, den Leichnam ihres geliebten Harolds unter denen der edlen Sachſen erkannte, die mit ihm das Schlachtfeld von Haſtings bedecken. Der Jammer, mit dem ſie über den Todten zuſammenbricht, bildet den Gipfelpunkt einer beklemmenden Scene. Der Vorwurf, den ſich Schubert gewählt, iſt nicht in gleich hoher Weiſe dramatiſch, doch mit rührender Innigkeit, frei von jedem Pathos, durchgeführt. „Triſtan und Iſolde" haben unverſehens den für den König Mark von Cornwallis beſtimmten Liebestrank geleert. Ihr Loos iſt gefallen. Was die händeringend in ihre Mitte eilende Brangäne ihnen mittheilt, ſie ahnen, fühlen es ſchon ſeit einem Augenblick. Triſtan ſtarrt entſchloſſen vor ſich hin, während ſeine Hand den Becher krampfhaft feſthält; vor ihm ſteht die blonde iriſche Königstochter, das bleiche Köpfchen in ſtummer Ergebenheit geſenkt. Sie können eben nicht mehr von einander laſſen. Gottfried von Straßburg verbürgt es und Schubert überzeugt uns davon durch die bewegte Treue ſeiner Schilderung, die ein erfreulicher Beweis iſt, wie ernſt dieſer junge in Antwerpen gebildete Maler ſeine Kunſt nimmt. Möchte er künftighin nicht ſo ſtreng an den Satzungen und Weiſen der flandriſchen Meiſter des XV. und XVI. Jahrhunderts halten, dann wird auch jener allgemeinere Beifall nicht ausbleiben, den Munkacſy durch ſeine Kerkerſcene erreicht hat.

Ein nur ſpärlich erhelltes Gewölbe füllt ſich mit Neugierigen, den zum Tode Verurtheilten zu ſehen. Der Verbrecher ſitzt, um den Blick neben ihm lehnender Soldaten zu vermeiden, ſchräg auf dem Stuhle, die geballte Fauſt ruht krampfhaft vor dem Crucifix, das zwiſchen zwei brennenden Kerzen am Tiſche ſteht. Hinter den Armen ſchluchzt, der rohen Menge und ihrem Gatten den Rücken kehrend, ſein Weib und weint, daß es die Steine des Gefängniſſes erbarmen möchte, während beider Kind harmlos am Boden ſpielt. Dieſes Bild, in der freien flachen Manier unſeres Knaus — jedoch kräftiger — behandelt, hat den Namen des bisher unbekannten Ungars hier berühmt gemacht. Die innere Bewegung, die alle Geſtalten Munkacſy's durchdringt, iſt in der That geiſtreich geſchildert und die Sorgfalt der Ausführung nicht genug zu loben.

Meyerheim's und Koller's Einſendungen wollen wir nur im Vorübergehen achtungsvoll grüßen; ſie ſind jenſeits des Rheins längſt nach Verdienſt geſchätzt. Der Berliner Genremaler zeigt ſich auch in ſeinem Bücherträdler in Amſterdam als ein ſelbſtändiger, tüchtiger Künſtler, der Vautier's Ruf nicht mehr zu beneiden braucht. Die beiden Thierſtücke Koller's ſind ſo vortrefflich gezeichnet wie gewöhnlich; Roſa Bonheur verſtände es nicht beſſer. Wie ſchade, daß ſein Kolorit um ſo viel ſchwerer und trüber als ihres!

Nur zweier, für die Pariſer wenigſtens, neuen Erſcheinungen ſei noch beſonders gedacht, gleichſam als Nachhall der lebhaften Beſprechungen, die ſie hervorgerufen. In einer Ausſtellung, wo die Zahl der Bildniſſe weit über hundert iſt, bildet ein Erfolg, wie der den Leibl mit ſeinem „Porträt der Frau" erreichte, ein Ereigniß. Es handelt ſich um das Bildniß jener zarten Frau, die dem Beſchauer ſo mild, ſo treuherzig in's Auge blickt und ſo ſittig vorüberzuſchreiten ſcheint, daß ihr Anblick ſelbſt einen van Dyk erfreuen würde. Die hieſigen, durch grelle Lichter ſo verwöhnte Künſtler werden nicht müde, den Adel der Modellirung, den Schmelz der Farben und der Behandlung dieſes Bildniſſes zu loben. Die Verehrer dieſer unſerer lieben, anſpruchsloſen, deutſchen Frau haben übrigens ein leichtes Loben; das ſtattliche Bild in ſeinem matten, grüngoldenen Rahmen hängt an einem der beſten Plätze. Wie anders hingegen iſt das Loos derer, die ſich an Anton Weber's „Frühling" begeiſtern! Die müſſen ihre Augenluſt mit Genickleiden bezahlen. Dieſes ſchöne Bild hängt ſo hoch als es nur immer zuging, um die lebensgroßen weiblichen Figuren der heimiſchen Maler nicht zu ſehr in Schatten zu ſtellen. A. Webers „Frühling" iſt nämlich ein reizendes Mädchen, das eines ſchönen Morgens der Verſuchung nicht widerſtehen kann, heimlich ein Bad zu nehmen. Schon ſitzt ſie, völlig entkleidet am Vorſprung jenes Felſens, der hier die Welt abſchließt und zögert doch noch, wie erſtaunt über ihren kühnen Gedanken, in die erfriſchende Fluth zu tauchen. Die ganze Geſtalt iſt anmuthig naiv, die Zeichnung zierlich, die Behandlung des warmen Fleiſchtones flüſſig. Der jungfrauliche Reiz keuſcher Sinnlichkeit läßt ſich kaum ſchöner darſtellen. Der erſte unſerer Kunſthändler, Goupil, hat bereits das Recht erſtanden, A. Webers „Frühling" in die Sammlung ſeiner großen Photographien aufzunehmen.

Unter den fremden Landſchaftern gebührt dem Schweden Wahlberg die erſte Stelle. Eine „Gegend aus Südermannland" in Tagesbeleuchtung und eine „Erinnerung an die Heimat" im Mondlicht verrathen einen entſchiedenen Pinſel, ſeinen Sinn für Farbe, für deren Abſtufungen und Uebergänge. Auch dem Danziger Bluhm kennt man

Digitized by Google

die tüchtige Schule an, wenngleich das Grün ſeines ſonnigen „Taubenſchlags in Baudly“ etwas zu gelblich erſcheint. Bluhm ſieht die Welt wohl in einem freundlicheren, nicht aber in einem wahreren Lichte als v. Binzer, bei deſſen „Steyeriſchem See“ uns unwillkührlich die Verſe Lenau's einfielen:

Sehr ernſt iſt hier die Welt und ſtumm in ſich verſunken,
Als wär' ihr letzter Laut im finſtern See ertrunken.

An Größe der Linien, Anſpruchsloſigkeit des Vortrags, an Stimmung und Gehalt läßt ſich mit dieſem kleinen Bilde v. Binzer's nur eine einzige Landſchaft vergleichen. Sie iſt von Jules Laurens, der dieſen Schatz von Poeſie auf der ſtaubigen Heerſtraße „zwiſchen Verſailles und Chevreuſe“ zu heben verſtand.

Indem ich mich nun entſchließen muß, eine reiche Reihe von deutſchen Künſtlern jenſeits des Rheins zu übergehen, will ich der diesſeits deſſelben hier lebenden wenigſtens in Kürze gerecht werden. Unter dieſen iſt der Hamburger Heilbuth einer der beliebteſten. Er beſitzt viele ſchöne Talente die den Mangel jeglicher Eigenart geiſtvoll verdecken. Ob er Bildniſſe in Tizian's, Giorgione's, Rembrandt's Manier, oder römiſche Genrebildchen malt, ſeine Bilder ſind ſtets ſo geſchmackvoll erſonnen, von ſo angenehmer Färbung, daß ihm leicht die etwas unſichere Zeichnung nachgeſehen wird. Seine neueſte Erfindung beſteht darin, Bilder ſo leicht zu malen, daß ſie ſich wie Aquarelle anſehen. Schlöſſer aus Darmſtadt geht gewiſſerhafter und paſtöſer zu Werke, hat jedoch noch genug zu lernen, ehe er in die Schärfe der Zeichnung ſeiner Geſtalten, im Ausdruck der Köpfe den trefflichen Seitz erreicht. Seine „politiſchen Gegner“ ärgern ſich trotz Bier und Wein ſo gründlich über ihre gegenſeitige Halsſtarrigkeit, und der Wirth ſieht ſo dumm drein, daß man unwillkührlich lächeln muß.

Von dem Namen Weber geht in der hieſigen Malerwelt die Sage, daß er Glück bringe ((il porte bonheur). Zwei Künſtler, die ihn führen, ſtehen nämlich ſchon ſeit Jahren in wohlverdientem Anſehen und jetzt erſcheint, wie Sie wiſſen, noch ein dritter, der ihnen ebenbürtig iſt. Der Seemaler Theodor Weber iſt ein Leipziger; Otto Weber aus Berlin, ein geſchmackvoller Realiſt, behandelt Figuren und Thiere mit gleicher Geſchicklichkeit. Die Bilder des Erſteren ſind zumeiſt für Goupil beſtimmt, der unter den hieſigen Kunſthändlern der primus inter pares iſt. Der Zweite dieſes Namens wendet ſich an's große Publikum und kommt dabei keineswegs zu kurz. Er malt faſt ſo weich, fett und breit wie ſein Lehrer Couture und man ſieht ſeinen Werken eine gewiſſe, anziehende Freudigkeit des Schaffens an. Sein „Frühling“ iſt eine Idylle: unter den Schatten eines blühenden Apfelbaumes ſitzt eine junge Mutter; ihr Töchterlein ſteht ihr zur Seite, aus deſſen Hand eine lebensgroße Ziege ſich ganz gemüthlich füttern läßt.

v. Thoren's Bilder kennt man in ſeinem Geburtsort Wien, ebenſogut wie hier und in ganz Deutſchland. Wenn Ungarn auch nur von ihm und Pettenkofen maleriſch ausgebeutet worden wäre, dürfte ihm kaum mehr eine neue poetiſche Seite abzugewinnen ſein; unſer pariſer Ungar wenigſtens bearbeitet raſtlos und mit Erfolg dieſen ſeinen künſtleriſchen Grund und Boden.

Die bisher angeführten Künſtler bilden, wir wiederholen es, nur eine Auswahl, zu der wir uns hier bequemen mußten, vielleicht iſt es uns im nächſten Jahre gegönnt, anderen deutſchen Künſtlern dieſelbe Aufmerkſamkeit zu erwerben.

Von den Italienern, die auffallender Weiſe das landſchaftliche Fach grundſätzlich zu vernachläſſigen ſcheinen, während ſie in ihrer Hiſtorienmalerei ſich zumeiſt mit einer melodramatiſchen Wirkung begnügen, hat ſich nur ein junger Genremaler Nittis bemerkbar gemacht. „Die Dame mit dem Papageien“, „ein geheimer Empfang“ ſind nervös gezeichnet, in bunten, gut zuſammengeſtimmten, nur zu prickelnden Farben ausgeführt. Wenn dieſer junge Mann noch mehr von Gérôme lernt, dürfte er wohl binnen Kurzem neben den beſten Malern ſeines Vaterlandes Morelli, Bianchi, Biſi und Buſi genannt werden.

Zamacois iſt allen anderen ſpaniſchen Malern überlegen; wir reden ſelbſtverſtändlich nur von ſolchen die im „Salon“ erſchienen, und wollen dem Ruhme eines Gisbert, Roſales, oder Palmaroli nicht im Entfernteſten nahe treten. Sein figurenreiches Gemälde: „die Erziehung eines Prinzen“ iſt ſogar, und ohne zu große Uebertreibung mit Fortuny's berühmter „Sakriſtei“ verglichen worden. Im Ausdruck der Köpfe, der Mannigfaltigkeit der Geberden und Stellungen, der lebensvollen farbenſicheren Behandlung läßt ſich allerdings eine gewiſſe Aehnlichkeit behaupten, doch iſt das eine für Zamacois ſchonungsloſe Aufmerkſamkeit, die ihn unter ſeinen Werth herabdrückt. Fortuny erfreut ſich eben, ein Liebling der Muſen, einer ganz ausnahmsweiſen Begabung, während Zamacois ſich mit ſeinem Talente und erworbenen Kenntniſſen Genüge leiſten muß. Dem ſei nun wie ihm wolle, das Bild des Spaniers verdient ſeinen andauernden Erfolg in vollem Maße. Wir ſind in einem Prunkgemach des Eskurials, an deſſen innerer Thüre zwei Hellebardenträger regungslos Wache halten. Im Hintergrunde des Saales, da, wo ein in der Mitte deſſelben ausgebreiteter Teppich endet, macht ſich eine ſehr lebhafte, faſt bewegte Gruppe hochgeſtellter Herren in prächtigen Staatskleidern bemerkbar. Und faſt in der Mitte des Teppichs zappelt unter der beſonderen Aufſicht der ſtattlichſten aller „pariega de Santander“, der putzige Thronerbe. Er läßt heldenmüthig einige Pomeranzen gegen ein ganzes Heer bleierner Soldaten rollen. Verwundete und Todte ſtürzen rechts und links, die Amme blickt immer ſtolzer auf ihren Zögling und die hohen

Digitized by Google

Standesperſonen, die um die Ehre wetteifern, den Gefallenen auf die Beine zu helfen, möchten den winzigen, beſternten Feldherrn lieber ſchon heute als erſt übermorgen um ſeine Gunſt und Gnade bitten dürfen. Die ganze ſehr ſorgfältig gemalte Scene iſt mit einem gewiſſen geſchichtlichen Ernſt behandelt, wodurch ſie eben allgemein ſo erheiternd wirkt, daß wir weiter nichts hinzuzuſetzen brauchen.

Eug. Obermayer.

Korreſpondenz.

Florenz, im Mai 1870. (Schluß).

Dank den Maaßregeln des Unterrichtsminiſters Correnti wird Pietro Perugino's Freske in der Kapelle des Kloſters Santa Maddalena de' Pazzi jetzt allgemein zugänglich gemacht und ſäkuraliſirt werden. Wie bekannt, hat die italieniſche Regierung viele Nonnenklöſter beſtehen laſſen und gerade dieſes wurde mit einer Eiferſucht bewacht, daß es bis jetzt nicht ohne Specialerlaubniß des Papſtes möglich war, das ſchöne Werk des Lehrers Raffael's zu ſehen oder gar zu kopiren. Noch im Jahre 1868 bedurfte der Wiener Maler Eduard Kaiſer einer beſonderen Verwendung der Frau Erzherzogin Sophie beim heiligen Vater, um in das verbotene Paradies zu dringen und eine ſehr gelungene Kopie des Gemäldes in Aquarell anzufertigen. Die Freske iſt durch Säulen mit Bogen in drei Theile geſchieden und enthält in der Mitte den Gekreuzigten mit violetter, goldgeſtickter Schürze und neben ihm Magdalena in rothem, grün ausgeſchlagenen Mantel, mit gefalteten Händen. Links ringt Maria (weiß und ſchwarzes Gewand, violetter Mantel) die Hände, während der knieende heilige Bernhard (weiß) ſie faltet; rechts breitet Johannes (violett, röthlicher Mantel, grünes Halstuch) ſeine Arme nach hinten aus und kreuzt Hieronymus (ſchwarz) ſie vor der Bruſt. Den Hintergrund bildet eine friedliche Landſchaft mit Gewäſſer, Hügeln, einer grünumgebenen Stadt und einzelnen Bäumen. In dem trefflich erhaltenen Gemälde hat Perugino eins ſeiner höchſten Meiſterwerke hinterlaſſen, das nun erſt der Welt wahrhaft zu Gute kommen wird; ich weiß nur wenige, die ihm an ſtiller Größe, inniger Andacht und weihevoller Trauer gleich kämen.

Zum Winter hatte uns das Künſtlerpaar Georg und Ernſt Koch verlaſſen, welches ſein Leben der Wiedergabe der Werke Raffael's gewidmet hat und dazu durch Talent und Hingebung befähigt iſt. Gegen Ende des Sommers erwartet man Ernſt Koch zurück, der zunächſt ſeine bereits begonnene und ſchon in der jetzigen Form von der Akademie zu Kaſſel mit der großen Medaille und hundert Thalern ausgezeichnete Kopie der heiligen Cäcilia in Bologna vollenden, dann aber in Florenz, Rom und Mailand andere zum Theil gleichfalls ſchon angefangene Hauptwerke zeichnen wird. So könnte binnen Kurzem eine zweite Serie von Photographien nach Koch'ſchen Zeichnungen Raffael'ſcher Werke erſcheinen, welche das Selbſtbildniß Raffael's, die Madonna del Cardellino, del Conestabile und di Fuligno, die Predella zur Grablegung mit Glaube, Liebe, Hoffnung, die heil. Cäcilia, das Portrait der Maddalena Doni, den Violinſpieler, Papſt Julius II., die Juſtitia, die Galatea und die heil. Familie mit dem Lamm enthalten würde, wenn bei der erſten Serie das Publikum nicht den Erwartungen des Verlegers in, wie es ſcheint, zu geringem Maaße entſprochen hätte. Doch dürfte die Schuld daran nicht ſo ſehr dem Publikum, als der oft fahrläſſigen Behandlung und mangelhaften Ausführung der Photographien zur Laſt zu legen ſein.

Nicht alle nämlich geben die Zeichnung in voller Kraft und Friſche wieder. Hoffen wir, daß ſich bald eines unſerer vielen tüchtigen Kunſtverlagsgeſchäfte das Verdienſt erwerbe, dieſe Schätze dem deutſchen Volke in würdiger Weiſe zugänglich zu machen. Noch in der letzten Zeit ſeines Lebens erfreute ſich der Altmeiſter Overbeck zu Rom an dem Anblick der Koch'ſchen Zeichnungen.

Ueber die Beſchädigung der Fresken Andrea del Sarto's im Chioſtro della Compagnia dello Scalzo hat man unlängſt großen Lärm erhoben. Der Finanzminiſter hatte neben dieſer Kapelle eine Fabrik von Contatori zum Zweck der Mahlſteuer errichten laſſen und die Arbeit der Maſchinen die nächſte Wand erſchüttert. Als aber der Miniſter des Unterrichts von dem Schaden, welcher den herrlichen Gemälden drohte, in Kenntniß geſetzt ward, intervenirte er und ward fernere Unbill durch Verlegung der Werkſtatt verhütet. Zum Glück ſind die Spalten und Riſſe in der Mauer nicht bedeutend und ohne große Umſtände zu repariren.

Binnen Kurzem will die Stadtverwaltung die Hauptthüre zur Badia in der Via del Proconſolo einer völligen Reſtauration unterwerfen. Dieſe Thüre rührt von einem Schüler Michelozzo's her und wurde bisher ſehr vernachläſſigt, obgleich ſie als ein ſchönes und zierliches Werk der Frührenaiſſance geſchätzt zu werden verdient.

Vier Säulen an der Südfaçade der Uffizien ſind derartig verfallen, daß man ernſthaft an ihren baldigen Erſatz denkt. — An der Loggia gegenüber dem Hoſpital der Innocenti wurden bei einer neulichen Reſtauration fünf Säulen und drei Kapitäle aus dem Material der Steinbrüche von Settignano erneuert. Auch die Baſen der alten Säulen und des Eckpfeilers ſind durch neue erſetzt worden. Als Architekten wirkten hierbei die Herren Signorini, Majorfi und Bracci, die Kapitäle hat der geſchickte Steinhauer Bobino nach dem Modell der alten gearbeitet. Dieſe Loggia, welche nach Zeichnungen von Brunellesco im Jahre 1520 durch Antonio Giamberti (da San Gallo) aufgeführt ward, gehört verſchiedenen Eigenthümern, von denen ſich nur der eine, die Brüderſchaft della Luca di San Girolamo ausſchloß, als es ſich um die erwähnte Repa-

Digitized by Google

ratur handelte. Und doch könnte gerade dieſe nicht nur durch Erneuerung der angegriffenen Säulen und Treppen, ſondern auch durch Oeffnung der drei zugemauerten Arkaden, welche die Vorhalle ihrer Kapelle bilden, beſonders viel zur Wiederherſtellung der alten Schönheit des Gebäudes beitragen.

Zwei neuerliche Publikationen reden vom Schickſal einiger aus dem Lande gegangener Werke Raffael's und zwar die erſte derſelben, ein Brief des Giacomo Treves an den Profeſſor Adamo Roſſi, von der berühmten Madonna di Perugia, welche der Exkönig von Neapel einem gewiſſen Bermudez di Caſtro ſchenkte und dieſer vor einigen Monaten in Paris zum Verkauf ausſtellte. Das 1504 für das Kloſter von San Antonio da Padova in Perugia gemalte Werk beſtand außer dem Hauptbilde aus einer Lünette und Predelle. Letztere wurde 1663 an Chriſtine von Schweden verkauft und kam nach ihrem Tode in die Galerie der Herzoge von Bracciano, dann in die der Orleans und endlich nach England. Hauptbild und Lünette erſtand der Graf Bigazzini im Jahre 1677 für 2000 Scudi. Von ihm gingen ſie auf die Famlie Colonna und von dieſer auf die königliche Familie von Neapel über, bis Franz II., den ſie auf ſeiner Flucht begleitet hatten, ſie dem Bermudez di Caſtro gab. Ein Stich nach dieſem Gemälde wurde vom Cavaliere Juvara, Schüler und Freund des berühmten Toſchi, ausgeführt. Photographiſche Nachbildungen des Originals mißlangen ſtets wegen ſeiner Dunkelheit.

Ueber ein zweites Meiſterwerk Raffael's, welches ſich im South-Kenſington-Muſeum zu London befindet, handelt eine Schrift Cavallucci's. Daſſelbe iſt eine Wiederholung der Madonna del Cardellino in der Tribuna der Uffizien zu Florenz und ſoll dieſer ſogar an Schönheit des Chiaroscuro und Süßigkeit des Ausdrucks überlegen ſein. Cavallucci beweiſt mit Dokumenten an der Hand, daß Raffael dieſe Kopie der für ſeinen Freund Lorenzo Naſi gemalten Madonna für die Mönche von Vallombroſa ausführte, und erzählt, auf welche Weiſe das Werk aus der Einſamkeit jenes Gebirgskloſters nach der Themſeſtadt verſetzt wurde.

Als erwähnenswerthe Gemälde der jüngſten Turiner Ausſtellung bezeichnen hieſige Blätter: L'Onda und Il Paſſeggio per Suſa del'Imperator Barbaroſſa von Profeſſor Giuliano, eine Epiſode aus den Ereigniſſen des 24. Juni 1866 von Palizzi, Landſchaften von Camino, Roscio, Carmignani, Vater und Sohn, und ein Paſtell von Perotti. — Unter den Bildern der neapolitaniſchen Ausſtellung werden hervorgehoben: La Toeletta und ein Porträt von Maldarelli und La Pace domeſtica von Sciuti. — In Venedig macht ein Koloſſalbild Giovanni Squarcina's von ſich reden, welches die Abſchwörung Galilei's darſtellt, aber mehr der Idee als der Ausführung wegen gelobt wird.

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

J. C. Schultz, Tutti frutti. Maleriſche Original-Radirungen mit Text. Danzig, Selbſtverlag des Künſtlers. Folio.

Zu einer Zeit, als die alte bewährte Technik der Maler-Radirung durch die neu erfundene Lithographie faſt ganz in den Hintergrund gedrängt war, übte der bekannte Architekturmaler J. C. Schultz,*) Direktor der Kunſtſchule in Danzig, dieſelbe mit größtem Fleiß, führte neben ſeinen großen und zahlreichen, meiſt in den Beſitz des Königs von Preußen übergegangenen, Architektur-Gemälden, ein Kupferwerk aus, welches die alte Hanſe-Stadt Danzig mit ihren maleriſchen Proſpekten und ihren zahlreichen Kunſtſchätzen aus alter Zeit, eine der ſchönſten und intereſſanteſten Städe Deutſchlands, nach allen Seiten hin in einer großen Zahl charaktervoller Maler-Radirungen darſtellt. Es iſt dies das in Nr. 20 der Wiener Recenſionen von 1864 näher beſprochene Werk „Danzig und ſeine Bauwerke in maleriſchen Original-Radirungen," welches in drei Folgen mit zuſammen 54 Blättern in größtem Folio in den Jahren 1840—1866 erſchienen iſt, die eigentliche Lebensarbeit des unermüdlich thätigen Künſtlers, welcher er fünfundzwanzig Jahre ſeines kräftigſten Mannesalters gewidmet hat. Schultz hat ſich damit ſelbſt ein Denkmal errichtet, da dieſes Werk ſeinen Namen für alle Zeiten mit ſeiner ſchönen Vaterſtadt verbinden wird. Wie der Künſtler große Verdienſte um die Erhaltung alterthümlicher Kunſtwerke, welche die ſchnell dahin eilende Neuzeit mit ihren vorzugsweiſe auf das Praktiſche gerichteten Beſtrebungen ſo gern geneigt iſt, den augenblicklichen Intereſſen des Tages zu opfern, ſich erworben, ſo hat er durch dieſes Werk auch viele Denkmale alter Kunſt, welche im Original zu erhalten ihm nicht gelang, wenigſtens in getreuen Abbildungen kommenden Geſchlechtern überliefert. Aber ſeine Mitbürger haben ihm, mit geringen ehrenvollen Ausnahmen, ſeine Bemühungen nicht gelohnt. Daher hat er ſein Werk ſchon vor mehren Jahren abgeſchloſſen, obgleich er Material für noch viele Hefte beſitzt.

Doch läßt der ſtets rege Geiſt des greiſen Künſtlers ihn nicht ruhen. Seine Begeiſterung für Kunſt und Poeſie, ſein tiefer Sinn für alles Schöne haben ihn getrieben, mit jugendlicher Kraft noch ein neues Werk zu unternehmen, von welchem vor einem Jahre das erſte Heft, nur in wenig Exemplaren gedruckt erſchienen iſt, das zweite binnen Kurzem erſcheinen wird. Daſſelbe enthält unter dem Titel „Tutti frutti" eine Sammlung verſchiedenartiger, werthvoller Radirungen nach zum Theil älteren, eigenen Zeichnungen, welche der Künſtler auf ſeinen Studien-Reiſen in Deutſchland und Italien geſammelt hat. Mehrere Radirungen ſind auch ſchon vor einigen Jahren begonnen, aber erſt im Jahre 1868 gänzlich vollendet worden. Die Gegenſtände ſind ſehr verſchiedenartig. Ein Blatt giebt eine großartig aufgefaßte und vortrefflich ausgeführte Anſicht des Münſters in Ulm, geſehen von Oſten, nach einer im Jahre 1828 gefertigten Zeichnung, alſo vor der Reſtauration des herrlichen Bauwerks. Ein anderes Blatt enthält drei cha-

*) Seine Biographie und Verzeichniß ſeiner Werke in Bd. II von Dr. A. Andreſen's Maler-Radirern des neunzehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

rakteristische Ansichten von Hela und seiner mittelalterlichen Kirche, auf einer weit in die Ostsee hineinreichenden Landzunge Westpreußens gelegen; andere Blätter geben Ansichten aus Sicilien und malerische Interieurs und Exterieurs aus Danzig.

Das zweite Heft, zu welchem die Kupferplatten zum Theil schon vollendet sind, wird eine Ansicht des Rathhauses in Ulm, zwei Ansichten der berühmten, schön gelegenen Cisterzienser-Abtei Oliva bei Danzig, eine Ansicht des Englischen Hauses, d. i. eines der schönsten Privathäuser in Danzig, und einige Partien aus Sicilien und Rom bringen.

Der vom Künstler selbst geschriebene Text giebt eingehende geschichtliche und erläuternde Notizen zum besseren Verständniß der dargestellten Gegenstände.

R. Bergau.

---

* **Der Ergänzungsband von Fr. Müller's Künstler-Lexikon**, bearbeitet von A. Seubert (Stuttgart, Ebner und Seubert), hat mit der soeben erschienenen Doppellieferung (3 und 4) seinen Abschluß gefunden. Die Lieferung enthält auf S. 225—473 die Nachträge zu den Biographien von J. L. Jensen bis B. Zwitzel nebst Berichtigungen, Ergänzungen, Vorrede und Quellenverzeichniß. Für die Besitzer des Müller'schen Lexikons ist der Ergänzungsband, mit seinen zahlreichen autobiographischen Mittheilungen lebender Künstler, ganz unentbehrlich. Streng wissenschaftlichen Anforderungen kann und will das Buch freilich auch in dieser bedeutend erweiterten Fassung nicht genügen. Im Atelier wird es zur leichten Orientirung willkommene Dienste leisten.

F. P. **Professor Pettenkofer** in München hat die Geschichte und erste autentische Beschreibung seines Regenerationsverfahrens endlich in einer Schrift zusammengefaßt, in welcher er nicht nur alle dagegen erhobenen Einwürfe widerlegt, sondern auch diese Gelegenheit dazu benutzt, die ganze Technik der Oelmalerei einer bald genau eingehenden, bald flizzirenden wissenschaftlichen Erörterung zu unterziehen. Die Schrift führt den Titel: „Ueber Oelfarbe, und Konservirung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren" (Braunschweig, Vieweg, 1870). Dieselbe ist um so beachtenswerther, als ihr mehrjährige Untersuchungen zu Grunde liegen und als sonderbarer Weise bis jetzt weder die Oeltechnik überhaupt noch das Restaurationswesen vom Standpunkte der Chemie streng wissenschaftlich behandelt worden sind. Anregenden Stoffes bietet die Schrift daher in solcher Fülle, daß sie die Aufmerksamkeit der Künstler, Galeriebesitzer und Sammlungsvorstände gewiß in hohem Grade verdient.

Kunstunterricht.

* **Ueber die Münchener Akademie der Künste** giebt M. Carriere, der gegenwärtige Sekretär derselben, in der „Südd. Presse" einige bemerkenswerthe statistische Aufschlüsse. Bei Gründung der Akademie (1808) betrug die Besoldung des Direktors und der 9 Professoren 16,200 Fl.; jetzt werden für den Direktor, 13 Professoren und mehrere Hilfslehrer für Anatomie und Perspektive 22,000 Fl. ausgegeben: im Verhältniß zu der inzwischen auch in München bis über das Doppelte gesteigerten Theuerung des Lebens gewiß keine sehr bedeutende Summe. Die Regiekosten (Heizung, Modellgelder u. s. w.) betragen 10,000 Fl. Die Durchschnittszahl der Schüler beläuft sich auf 220; davon sind ein Drittel Nichtbayern, und zwar neben Norddeutschen vornehmlich Oesterreicher und Amerikaner. Seit Jahren gehen aus den Schülerkreisen der Münchener Akademie Arbeiten hervor, welche allerorten einen durchschlagenden Erfolg erzielen. Dies wird namentlich dem konsequenten Bemühen verdankt, die hervorragendsten jüngeren Lehrkräfte und berühmtesten Namen deutscher Kunst an die Akademie heranzuziehen. So erfolgte vor Jahren die Berufung Karl Piloty's, zunächst mit 600 Fl. Gehalt! Die Genialität dieses Mannes als Lehrer und als Künstler, sein hingebender Eifer für seine Schule sind bekannt. Die Zahl seiner Schüler stieg bald über 25; Weimar und Berlin bewarben sich um ihn; es gelang aber, ihn für München zu erhalten. Später, als Ph. Foltz Galeriedirektor wurde, kam A. v. Ramberg als Professor der Komponirklasse an die Akademie; während die Zahl der Schüler dieser Klasse früher 2—5 betrug, stieg sie bei Ramberg bis auf 20. Für die Bildhauerschule war früher nur ein Professor, Widnmann, angestellt. Um neben ihm auch zur Pflege der specifisch religiösen Bildnerei, insbesondere Holzschnitzkunst, eine Lehrkraft zu besitzen, wurde J. Knabl, der Urheber des schönen gothischen Hauptaltars in der Münchener Frauenkirche, als zweiter Professor der Bildhauerei angestellt. Die Zahl der Schüler der Bildhauerei ist in Folge dessen von 30—40 auf 60—70 gestiegen. Für das Zeichnen im Antikensaal wurde A. Strähuber, einer der vorzüglichsten Zeichner Münchens aus der Schule von Cornelius und Schnorr, für die technische Malschule, neben Anschütz, eine junge Kraft aus Piloty's Schule, Wagner, angestellt. Da bei Letzterem sich 20 Schüler mehr zum Eintritt meldeten und befähigt zeigten, als Platz hatten, so mußte die Akademie für diesen Sommer eine Filiale im Glaspalast einrichten. Als Lehrer an derselben wurde ein begabter Künstler, Dietz, angestellt. Es ist dies zwar ein Nothbehelf; allein es erschien der Akademie vor allen Dingen geboten, den Zuzug der Talente von auswärts nicht zu unterbrechen, da derselbe nicht nur den Ruhm der Schule vermehrt, sondern zahlreiche in München gebildete Künstler auch dauernd an diese Kunststadt fesselt. — Es wäre sehr zu wünschen, daß ähnliche offizielle Mittheilungen über die aufgewendeten Mittel und Kräfte, sowie über den damit erzielten Erfolg auch von den übrigen deutschen Akademien von Zeit zu Zeit an die Oeffentlichkeit gelangten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kunstverein zu Basel hat seinen Rechenschaftsbericht für das Jahr 1869 veröffentlicht. Außer den statistischen Aufstellungen enthält das Schriftchen einen Vortrag über die Münchener internationale Ausstellung mit besonderem Bezug auf die schweizerischen Aussteller und einen Bericht über das Jahresfest der schweizerischen Kunstvereine in Genf. Sodann wird die Stiftungsurkunde der im Bau begriffenen Kunsthalle mitgetheilt, zu welchem Gebäude am 16. November vorigen Jahres in feierlicher Weise der Grundstein gelegt wurde. Die Zahl der Aktien belief sich auf 627 à 10 fr., der Betrag der Ankäufe für die schweizerische Verlosung auf 5258 fr., für die Silvesterverlosung auf 1507 fr., der Privatankäufe auf 6444 fr. zusammen 13,209 fr.

Z. **Der Holbein-Ausstellung** in Dresden (vgl. das Inserat in Nummer 16) ist ein überaus werthvoller Beitrag zugesichert worden: Die Königin von England hat die Zusendung von acht Gemälden aus den Galerien von Windsor und Hampton-Court, und eine Anzahl von Zeichnungen der Windsor-Bibliothek genehmigt. — Außerdem haben von öffentlichen Sammlungen das k. Museum in Berlin und die Galerie patriotischer Kunstfreunde in Prag ihre Holbeins zur Verfügung gestellt; andere Zusagen von öffentlichen und Privat-Sammlungen stehen mit Sicherheit zu erwarten.

B. **Düsseldorf.** Die alljährliche Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen ist seit dem 5. Juni im Akademie-Gebäude eröffnet und zeigt diesmal eine ungewöhnlich große Zahl von Gemälden, unter welchen sich jedoch kein einziges von wirklich hervorragender Bedeutung befindet. Der Katalog weist 291 Nummern auf, von denen die Hälfte auf die Landschaft kommen. Hier begegnen wir denn auch den besten Bildern, obgleich unsere ersten Meister, wie die beiden Achenbach, Leu u. A., gar nicht vertreten sind. Weber sandte nur zwei treffliche Aquarelle ein. Dagegen hat Flamm zwei schöne Ansichten aus Italien ausgestellt, denen sich A. Metzener's „Capri" würdig anreiht. Unter den deutschen Landschaften nehmen wohl die beiden von Ph. Röth den ersten Rang ein, da sie in Zeichnung, Stimmung und Farbe gleich gediegen erscheinen. Ireland, Ebel, Fahrbach, Hermes, Poble, R. Schulze ragen auch aus der Menge durch tüchtige Leistungen hervor. Nabert bekundet in seiner schönen norddeutschen Landschaft einen großen Fortschritt und Ruinart in den feinen Motiven von Rügen und Neapel ein vielseitiges Talent. Unter den Skandinaviern sind Munthe, Nordgreen, Munsterhjelm, Jacobsen und Raßmussen namhaft zu machen. Burnier und Seibels bewähren sich wieder als tüchtige Darsteller von Kühen, während Fritz Lange in seinem Entenbild dem trefflichen Jutz mit großem Erfolg nachstrebt. R. Dahlen und G. Michel legen in ihren Thierbildern das Hauptgewicht auf Ton und bilden somit einen starken Gegensatz zu

Digitized by Google

den meisten hiesigen Künstlern, welche mehr koloristische Wirkungen erstreben. Emil Hünten hat ein großes Pferdestück ausgestellt und die Darstellung der Kriegsscenen diesmal seinem ehemaligen Schüler Moritz Blanckarts und den längst bekannten Meistern Northen und Sell überlassen. Die Historienmalerei großen Styls weist einen umfangreichen Karton von Hermann Knackfuß auf, welcher von der Entwicklung des jungen Künstlers, der sich unter Bendemann's Leitung ausbildet, das Beste hoffen läßt. Die Komposition ist der Edda entnommen und zeigt Brunhild auf dem Scheiterhaufen Siegfried's, wie sie die Nibelungen Hagen und Gunther verflucht, ehe sie sich selbst den Tod gibt. Die religiöse Historienmalerei hat gediegene Werke von Molitor und Mücke gebracht, die aber durch die schöne „Mater dolorosa" von Petri übertroffen werden. Bertling's „Madonna mit dem Kinde" scheint uns etwas zu naturalistisch aufgefaßt und würde ohne Heiligenschein ein reizendes Genrebild sein. H. Mosler's „Dante und Beatrice" gibt ein fortschreitendes ernstes Streben zu erkennen, dem der Erfolg nicht fehlen wird. Von den vielen Genremalern zeichnet sich wieder Ed. Geselschap in zwei gemüthvollen Bildern aus, und Fritz Sonderland erfreut durch außerordentliche Fortschritte in seinem „bescheidenen Gast." Prof. Carl Hübner, Webb, Ewers, Tannert, Beinke und viele Andere haben ebenfalls ansprechende Sachen geliefert, wogegen manche der behandelten Motive doch allzu wenig Schönheitssinn bekunden, so naturwahr sie auch sind, wie die Bilder von Frl. Engelhard, W. Hahn u. A. Gustav Stever bewährt in zwei prächtigen Bildern seine große koloristische Begabung, die durch ein tiefes Studium erhöht erscheint. Carl Sohn (der jüngste Sohn des gestorbenen berühmten Meisters gleichen Namens) debütirt mit einem schönen Charakterkopf. Scheurenberg's „Abschied" haben wir schon früher anerkennend besprochen und L. Kolitz verfolgt in der „Prozession im Mittelalter" seine mit Glück betretene Richtung, Landschaft und Figuren zu verbinden. A. v. Wille's „Wasserfahrt" strebt gleichfalls dahin und das Motiv aus Rumänien von Volkers zieht auch noch die Thiere hinein. Professor Wittig und sein talentvoller Schüler A. Zick, Gartzer und C. Kiesel haben gute Skulpturwerke beigesteuert und Th. Mintrop sandte zwei seiner schönen Zeichnungen ein, so daß alle Richtungen vertreten sind. Auch ist das nun vollendete herrliche „Rethel-Album" ausgestellt, welches nach Zeichnungen von Kehren und Baur die Fresken des Aachener Kaisersaals in vorzüglichen xylographischen Nachbildungen von A. Breud'amour wiedergiebt und in diesem Jahre vom Kunstverein als Prämie an die Aktionaire vertheilt wird.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Für den weiteren Ausbau Wiens** ist ein entscheidender Schritt geschehen: durch kaiserliche Entschließung vom 11. Juni wurde der von Fr. Schmidt verfaßte und vom Gemeinderathe der Stadt vorgelegte Plan zur Regulirung und Verbauung des Paradeplatzes (zwischen Josephstadt, Schottenthor und Volksgarten) bewilligt, der ganze Platz dem Stadterweiterungsfond käuflich überlassen und das darauf in Aussicht genommene Areal für den Rathhausbau nebst Parkanlagen der Gemeinde zugewiesen. Der frühere Rathhausplatz am Parkring kommt zur Parcellirung. Der Bau des neuen Rathhauses und die Herstellung der Gartenanlagen vor demselben sind noch dieses Jahr in Angriff zu nehmen. Links von denselben wird sich das Parlamentshaus, rechts die Universität erheben. Wir hoffen, daß mit dem Beginne dieser beiden längst projektirten Bauten nun auch endlich Ernst gemacht werden wird. Von dem Schmidt'schen Plane sind durch L. Angerer photographische Abbildungen aufgenommen und im Kunsthandel erschienen.

* **Der Landschaftsmaler Adolf Obermüllner** in Wien hat ein großes Gemälde vollendet, welches eine ideale Gebirgslandschaft im Charakter der Alpen der Ortlesgruppe darstellt und durch eine Staffage von Voltz in München belebt wird. Obermüllner hat eine längere Wanderung durch das Engadin angetreten, um dessen schönste Punkte, wie voriges Jahr das Vintschgau, in einer Reihe von Zeichnungen aufzunehmen.

B. **Professor Adolf Tidemand** in Düsseldorf, dessen Altargemälde „die Taufe Christi" in Norwegen großes Aufsehen erregte, hat jüngst von dort den Auftrag zu einem ähnlichen großen Kirchenbild erhalten, welches den Heiland am Kreuze darstellen soll.

A. C. **Ausgrabungen in Athen.** Zu den werthvollsten Entdeckungen der letzten Jahre auf dem Boden von Athen gehört unstreitig die Aufdeckung einer ganzen Anzahl von Grabmälern aus guter griechischer Zeit im Nordwesten der Stadt vor dem alten Dipylon, bei dem heutigen Kirchlein der Hagia Triada. In Abbildungen, Besprechungen, auch einzelnen Abgüssen sind sie auch außerhalb Athens, welches durch sie jetzt eine Gräberstraße, die sich jener Pompeji's dreist an die Seite stellen darf, besitzt, bekannt geworden. Der Schutthügel, unter dem diese kostbaren Ueberreste an ihrer ursprünglichen Stelle theilweise unverrückt und wohlerhalten bewahrt geblieben sind, hat aber noch immer nicht seinen ganzen Inhalt wieder enthüllt. Die Ausgrabung, welche von der archäologischen Gesellschaft zu Athen fortgesetzt wird, hat kürzlich unter andern uns hier weniger angehenden Dingen, z. B. der Grabschrift eines Komodiendichters Euthias, wiederum zwei Grabreliefs an den Tag gebracht. Einer sitzenden Frau reicht auf dem einen derselben eine vor ihr stehende die Hand; mit der Hand am Kinne steht ein älterer Mann im Hintergrunde zwischen beiden Frauen dabei; das Alles ist ganz in gewohnter Weise. Ein Berichterstatter in der griechischen Zeitung Palingenesia, (9. April d. J.) spricht von einer gewissen Nachlässigkeit und selbst Unfertigkeit der Arbeit; wir dürfen ihm aber glauben, daß aus alledem doch die Vorzüge einer attischen Hand hervorleuchten. Namentlich auch die Erwähnung eines nicht eben sehr oft in solchen Reliefs stärker ausgesprochenen wehmüthigen Zuges in den Köpfen, macht uns begierig auf eigene Anschauung des Werkes. Wenigstens in einer guten Photographie von Konstantin wurde uns diese bereits zu Theil von dem zweiten, erst in den letzten Wochen in derselben Gegend aufgegrabenen Grabmale, der Inschrift nach, einer gewissen Hegeso, der Tochter eines Proxenos, möglicherweise eines uns auch sonst schon bekannten angesehenen Atheners. Vor der sitzenden Hegeso steht ein Mädchen, das ihr ein Schmuckkästchen auf den Schooß reicht. Der Grabstein giebt sich durch die Schriftform als etwa gleichzeitig mit dem in derselben Gegend stehenden Grabmale des im korinthischen Kriege 394 vor Chr. gefallenen Reiters Dexileos zu erkennen, wurde also zur Zeit des Skopas errichtet. Ein Skopas war nun freilich der Arbeiter dieses Reliefs keineswegs; es glückte ihm nicht Alles, die Hände am wenigsten, und doch, welch' ein Schönheitssinn und welches Naturgefühl führte diesem Steinmetzen die Hand, wie ergreifend wirkt auch bei ihm wieder die in diesen ewig mustergültigen Grabbildern übliche Einfachheit in Form und Inhalt der Darstellung! Wir sind glücklich, hier wieder in einer und zwar sehr wohl erhaltenen Arbeit zu der unübertroffenen Höhe attischen Handwerks emporblicken zu können. Es sind bereits Vorkehrungen getroffen, daß von diesen zwei Grabreliefs, durch welche eine so besonders anziehende Klasse griechischer Kunstschöpfungen neu bereichert ist, Gipsabgüsse erreichbar werden.

B. **Der Kupferstecher Rudolf Stang** in Düsseldorf ist so thätig an seinem großen Stich des Sposalizio nach Raffael, daß in etwa einem halben Jahre die ganze Platte gedeckt sein wird. Nach gründlichen Vorstudien in Italien, 1865 begonnen, dürfte die Arbeit bis zur Vollendung noch über zwei Jahre erfordern; doch verspricht sie dann auch ein Kunstwerk ersten Ranges zu werden, was schon daraus erhellt, daß Professor Keller sie als geeignetestes Seitenstück zu seinem Stich der Sixtinischen Madonna selbst empfiehlt. Der Vergleich des berühmten Blattes von Longhi, welches 1820 herauskam, mit dem Stich von Stang ist höchst interessant und kann nur zu Gunsten des letzteren ausfallen, da die Behandlung ungleich malerischer und die ganze Ausführung dem Original viel getreuer nachgebildet ist. Dazu kommt auch noch der Umstand, daß vor zehn Jahren die Uebermalung von fremder Hand, welche das Raffaelische Bild so lange entstellte und die der Longhi'sche Stich höchst geschickt wieder gab, endlich beseitigt worden ist, so daß wir hier eigentlich zum ersten Mal eine den heutigen Anforderungen genügende Nachbildung des Werkes erhalten, wie es aus den Händen des jugendlichen Meisters von Urbino hervorgegangen ist. Das Blatt von Stang bekommt dadurch für die Besitzer des älteren Stiches noch besonderen Werth. Die preußische Regierung hat aus ihren Fonds für Kunstzwecke dem talentvollen Kupferstecher bei Beginn seiner Arbeit eine Subvention bewilligt und dieselbe nach eingelieferten Probedrucken mehrmals erneuert, was um so mehr für die Gediegenheit des bereits Geleisteten zeugt, als derartige Zuwendungen bekanntlich nur

Digitized by Google

auf den Antrag einer aus den bedeutendsten Künstlern zusammengesetzten Kommission erfolgen.

A. **Professor Otto Heyden**, der bekannte Schlachtenmaler, hat in einer großen Anzahl von Studienblättern die Ausbeute einer Suezkanal-Reise im Lokal des Vereins Berliner Künstler ausgestellt. Abgesehen von den kleinen Skizzen in Blei und Kreide und von den größeren Darstellungen, welche auf die Ereignisse der damaligen Tage sich beziehen, enthält die Sammlung eine Reihe von wirklich anziehenden Bildern. Zunächst zwei Panoramen von Kairo, eines derselben mit dem Blick über das Pyramidenfeld von Gizeh; ein Panorama der Küste mit den Kalisengräbern. Mehr ausgeführt sind die folgenden Studien, welche außerdem durch ihre geschlossene Komposition dem Ausdrucke fertiger Bilder nahe stehen: Interieur aus dem Tempel von Edfu, die Nilinsel Philae, Luxor. Aeußerst glänzend im Kolorit sind zwei innere Ansichten des Teppichbazars in Kairo; die eine namentlich (ein Höhenblatt) müßte ein prächtiges Bild geben. Interessant ist außerdem eine Straße in Kairo, sofern sie sich mit einer bekannten Aquarelle desselben Gegenstandes von C. Hildebrandt („bedeckte Straße", das Blatt befindet sich in der ersten Kollektion der Chromofacsimile's) vergleichen läßt. Hildebrandt's Skizze ist im ausgesprochensten Lichtkontrast genommen, der enge Raum der Gasse mit Menschengewühl, Staubwirbel und anderen wirksamen Zufälligkeiten ausgestattet; Heyden's Ansicht giebt uns einfach und wahr die Architektur. Außer den Landschaften und Städtebildern enthält die Sammlung viele Porträts, ebenfalls in der Art der Ausführung verschieden. Dem Ganzen gegenüber empfängt man den wohlthuenden Eindruck, daß es dem Künstler bei diesen Skizzen wirklich um die getreue Auffassung der Gegenstände zu thun war, nicht um beliebige, durch Willkür der Mache gesteigerte Effekte. Ganz abgesehen von dem besonderen Interesse, welches der Einzelne an Land und Leuten Aegyptens haben mag, liegt in dieser Sammlung ein tüchtiger Gehalt nach der Seite des Malerischen, auf dessen Verwerthung demnächst man sich freuen kann. Einstweilen freilich hätte der Künstler wol besser gethan, durch Aussonderung der unverständlichen und in ihrem gegenwärtigen Zustande noch unbedeutenden Bleistiftskizzen dem vorzüglicheren Theile seiner Studien eine gleich von vorn herein günstige Beachtung zu sichern, vorzüglich mit Rücksicht auf das größere Publikum, welches an dem Allerlei vielfach mit einem Blicke und dem Gedanken vorüber zu gehen schien, daß es doch nur etwas für Liebhaber oder Kenner sei.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 6
Standbild des Malers Niclaus Manuel in Bern von Rob. Dorer. (Mit Holzschn.). — Die Schatzkammer der Marienkirche in Danzig (von A. Hina). — Kirchenschmuck in Glasgemälden. — Gesch. der christl. Grabschriften (Forts.).

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1870. I. Heft.
Donatello seine Zeit und Schule 1. Die Vorläufer Donatello's. Von Hans Semper. (Mit Holzschn.). — Ueber einige Werke Lionardo's. Von W. Lübke. — Die Kapelle der h. Katharina in S. Clemente zu Rom. Von A. v. Reumont.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 56.
Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche zu Danzig. — Neue Erwerbungen des Museums. — Ceramische Ausstellung in Znaim. — Generalversammlung der Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 74.
Ueber Portrait und Bild. Von J. Grasshoff. — Notizen über Reflectoren und Hintergründe. Von W. Kurtz. — Photogr Studien über Perspective. — Romain Talbots aplantischer Vergrösserungs-Apparat.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 9. u. 10.
L'exposition (Salon) de 1870. — Société belge des Aquarellistes. 8me exposition.

Inserate.

[115] Bei **S. Hirzel** in **Leipzig** erschien soeben:

Geschichte
der
Italienischen Malerei
von
J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle.

Deutsche Original-Ausgabe
besorgt von
Dr. Max Jordan.
Dritter Band.
(Mit 7 Tafeln, in Holz geschnitten von H. Werdmüller, und einem Index über Band I—III.)
gr. 8. Preis 3 Thlr. 10 Ngr.

Im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig ist erschienen:

RENAISSANCE-ARCHITEKTUR ITALIENS.

135 LITHOGRAPHIRTE TAFELN
in Aufrissen, Durchschnitten und Details
aufgenommen von
FR. PEYER IM HOF,
Architekt.
gr. 8. broch. 2 Thlr.; geb. 2⅓ Thlr.

Die bedeutendsten Bauwerke der italienischen Renaissance in trefflich ausgeführten Darstellungen bietet dies Werk in handlichem Formate dem Architekten sowohl zum Studium wie auch als Vademecum auf der Reise in Italien dar. [116]

Sächsischer Kunstverein.

[117] Das unterzeichnete Direktorium hat die Frist zur Einreichung der Entwürfe zu der künstlerischen Ausschmückung der Altstädter Realschule zu Dresden bis zum 15. Oktober d. J. verlängert.

Dresden, den 13. Juni 1870.

Das Direktorium des Sächs. Kunstvereins.

[118] Im Verlage von Rud. Hoffmann in Berlin ist soeben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Blick
auf die
Kunstrichtung der Gegenwart.
Vortrag
gehalten im wissenschaftlichen
Verein zu Berlin
von
Friedrich Eggers,
Professor an der Akademie der Künste.
Preis 7½ Sgr.

Leipziger Kunstauktion.
14. Juli 1870.

[119] Versteigerung mehrerer kleinen Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen ꝛc., darunter ein reiches Werk des J. E. Ridinger aus Rud. Weigel's Nachlaß. Kataloge durch

Rud. Weigel's Kunsthandlung.
Dr. A. Andresen.

Heft 10 der Zeitschrift nebst Nr. 19 der Kunst-Chronik wird Freitag den 15. Juli ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsb. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

15. Juli.

Nr. 19.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Der „Salon" von 1870. II. — Nekrologe (Joseph Anton Entres, Theodor Mintrop, Friedrich Hohe). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Antwort. — Inserate.

Der „Salon" von 1870.

II.

Paris, im Juli.

Es war keineswegs Zufall, daß wir unter all den Bildern ausländischer Künstler kein einziges, das einen religiösen Vorwurf behandelt, namhaft machten. Wir haben so manche verdienstvolle Leistung übergehen müssen, aber auf diesem Gebiete nichts zu besprechen gefunden. Wollten wir die französischen Maler auch so kurz und streng abthun, so verdiente kein religiöses Bild hervorgehoben zu werden. Zwar fehlt es hier zu Lande keineswegs an Künstlern, welche Kirchen und Altäre so fromm wie möglich mit Farben schmücken; doch werden diese im Auftrage des Staats ausgeführten Werke nicht den Augen weltlicher Neugierde preisgegeben; ein Verlust, der etwa nicht sehr zu beklagen ist, wenn man weiß, daß der milde, innige H. Flandrin noch immer keinen seiner würdigen Nachfolger gefunden hat.

Was aber vollends jene Darstellungen anbelangt, die, dem alten oder neuen Testament entnommen, für den „Salon" bestimmt werden, so sind dieselben schon seit Jahren ganz dazu angethan, den Beweis zu liefern, daß die moderne Kunst immer genrehafter, realistischer wird. Der Gedanke, geschweige denn das Gefühl, scheint allgemach als ein undankbarer Stoff der bildenden Künste angesehen zu werden. Geist (vielmehr: „esprit") dramatische Bewegung, Naturwahrheit, das sind die Mittel und die Wege zu Ruf, Geld und Ruhm. Ist auf diese Art der Inhalt der neuesten französischen Malerei ein dürftiger, so müssen ihre Formen und Weisen mannigfaltig, kühn, überraschend, blendend reich genannt werden. Das Kunsthandwerk, wie wir die Technik nennen möchten, steht offenbar ungleich höher als die Kunsttheorie. Nicht der Gegenstand eines Bildes fesselt, nur die Behandlung desselben reizt, zieht an, macht Aufsehen, oder wird ablehnend besprochen. Das geschmackvoll Pittoreske hat den strengen Stil verdrängt. Je lebendiger, heißt es, je wahrer, je packender, desto besser. In diesem Satze gipfelt so ziemlich das ästhetische Glaubensbekenntniß der meisten hiesigen Maler. Was ist unter solchen Umständen leichter erklärlich, als jene rastlos erstrebte, mühevoll erworbene, fingerfertige Technik, die man hier — und in gleichem Maße nur noch in Belgien — fast ein Gemeingut Aller nennen dürfte. Das arbeitet, strebt und wogt auf der ganzen Linie, als ob es gälte eine neue Kunst zu erfinden, nicht nur Poussin und Claude Lorrain, sondern auch Delacroix und Delaroche zu übertreffen. Die Schüler, die aus ein und demselben Atelier hervorgegangen, die selbständigen Meister verlieren einander ebensowenig aus den Augen, wie die Zöglinge der Akademie der schönen Künste, und bewerben sich, wie diese jungen Leute während ihrer Lehrzeit, ihr ganzes Leben hindurch um den Preis, wenn auch nicht immer um den großen, der wacker verdient sein will, so doch um die oft lohnenderen, wenn auch nicht ehrenvolleren Preise, welche Kunsthändler und Liebhaber auszahlen.

Dieser Wetteifer Aller bringt Erscheinungen hervor, die selbst einen „Salon", von dem sich, um blos die Verdienstvollsten zu nennen, Robert-Fleury, Gérome, François, Baudry, Fromentin, Isabey, Cabat und Meissonier ferne hielten, zu Ehren bringen. Wir wollen hier nun drei bevorzugte Talente hervorheben, deren Ruhm sogar noch jünger als sie selbst ist: Henri Regnault, Carolus Durand, Victor Giraud.

Regnault, derzeit noch Stipendiat in Rom, ist durch

Digitized by Google

ſeine „Salome“ der Held des Tages geworden. Koloriſt bis in die Fingerſpitzen, tritt er mit überwältigender Kühnheit auf. Wir haben nicht den Muth, ihm darüber zu grollen, daß er das Bildniß einer ſpaniſchen Zigeunerin, daß er erſt ſpäter als ganze Figur ausgeführt, (die Leinwand iſt angeſtückelt) „Salome“ taufte; denn dieſes ſiegesſtolze, herzloſe Weſen, in deſſen Augen ein unheimliches Feuer lodert, das, gräßlich lachend, die Zähne faſt wie ein Raubthier fletſcht, verwirrt, erſchreckt uns bei dem erſten Anblick nicht minder als alle argloſen Beſchauer. Ja, dieſe lüſterne Tänzerin wäre noch heutigen Tages im Stande, irgend einen Herodes Antipas zu einer Schandthat zu verführen! Sie iſt eine „Teufelinne“ vom rabenlockigen Scheitel bis zur ſchneeweißen Zehe. Die müde, blaße Salome ſitzt in voller Beleuchtung vor uns und erwartet, daß ihr bethörter Oheim nun auch ſein Wort halte; das Becken, das ihr im Schooß ruht, das Meſſer, das darinnen liegt, ſie lauern auf das Haupt des heil. Johannes des Täufers. Und ihr Buſen, den die dünnen Hüllen mehr als errathen laſſen, hebt ſich erwartungsvoll, während ſie ihre Rechte trotzig in die Seite ſtemmt. Der Hintergrund des Bildes iſt ein citronengelber, fein geblümter Vorhang von ſolcher Schärfe des Tones, daß er allein hinreichend wäre, jeden Fleiſchton ſchwärzlich und ſchwer erſcheinen zu laſſen, und doch leuchten und ſprühen dieſe, als ob ſie ſich von dem dunkelſten Grunde abhöben. Dieſe flüſſige Behandlung des Fleiſchtons iſt außerordentlich ſchön, wie auch die breit und leicht ausgeführten, goldfädendurchwirkten Gewänder unübertrefflich ſind. Regnault iſt unleugbar einer der Wenigen, die aus dem Vollen ſchaffen, ein Auserwählter.

Carolus Durand, ein eben ſo junger Mann wie Regnault, hat mit ſeinem lebensgroßen Bildniß der Gemahlin des Hrn. E. Feydeau einen gewaltigen Lärm geſchlagen. Die äußerſt geſchmackvolle Toilette der Dame hat dazu namentlich beim großen Publikum gewiß viel beigetragen, doch freuten ſich auch feinere Augen an dieſem harmoniſchen Bilde, in dem die pomphafte Manier der beſten franzöſiſchen Portraitmaler, Rigaud und Largillière, wieder aufzuleben ſcheint. C. Durand leitet ſein Farbenorcheſter mit ſeltener Sicherheit: ein lichtgrüner Teppich, ein dunkler Vorhang von derſelben Farbe, ein blaues Unter-, ein Lilla-Oberkleid, die blauen Bänder im ſchwarzen Haar, die ſchwärzlichen Straußfedern, die das Ueberkleid einſäumen, die rothe Roſe am Buſen, alle dieſe voll und laut angeſchlagenen Töne ſingen und klingen zuſammen, daß es eine freudige Ueberraſchung hervorbringt. Und ſo muß denn auch die lautere Vollendung der Ausführung, die nichts Aengſtliches kennt, dieſe erfreulich breite Behandlung gelobt werden, wenn wir auch nicht verſchweigen, daß die Fleiſchtöne, wie das bei in voller Beleuchtung gemalten Bildniſſen ſo oft der Fall, etwas bleich und grau zurücktreten.

Das größte Genrebild des Salons iſt von B. Giraud gezeichnet und „le charmeur“ benannt. Ein ägyptiſcher Vogelzähmer zeigt einer Geſellſchaft reichgekleideter Römer und Römerinnen die Künſte ſeiner klugen Zöglinge. Die Szene ſpielt in einem Raume, deſſen eine Wand ein langer Vorhang, deſſen Decke ein Glasdach; lebensgroße, ſitzende Figuren von ſprechendem Ausdruck und Geberdenſpiel, welche der ſtehende Jüngling ſichtlich ergötzt. Es ſpringt in die Augen, daß dieſer Vorwurf nicht ſo groß ausgeführt zu werden brauchte. Allein es ſcheint dem jungen Künſtler auf einen Verſuch angekommen zu ſein, den er in großem Maßſtabe unternehmen wollte. Wie dem auch ſei, das tief und ſaftig gehaltene Bild ſtrahlt eine Leuchtkraft aus, wie ſie nur die beſten venezianiſchen Koloriſten beſitzen. Bei näherem Eingehen entdeckt man, daß B. Giraud dieſe energiſche Wirkung dadurch erzielt, daß er tiefe, hart gegen einander ſtehende Lokalfarben, ohne ſie durch feine Halbtöne maleriſch abzuſtufen, ſchroff nebeneinander ſtellt. Dieſe Kraft der Färbung verleiht den ſehr ſcharf gezeichneten Geſtalten eine ſeltene Körperlichkeit, die ſelbſt durch die bedeutende Höhe, auf welcher das Bild hing, nur wenig von ihrer überraſchenden Wirkung einbüßt. Die künſtliche, zu grelle Beleuchtung erklärt uns dieſen Effekt nur einigermaßen; jedenfalls möchten wir ihn für ein gefährliches Spiel halten; denn eine Leinwand, auf der alle lichten, vermittelnden Farbenübergänge fehlen, die nur mit — gewiß ſehr dick aufgetragenen — ganzen, vollen Farben bemalt iſt, muß binnen kurzem ſchwer, ſchmutzig, völlig glanzlos erſcheinen.

Wir haben oben angedeutet, daß Regnault bei aller Freiheit der Behandlung ſeinen Stoff geiſtvoll erfaßt und durchgeführt hat. Die anderen Maler, die ſich auf das Gebiet der Bibel wagten, haben ſie nicht ſo glücklich umzudichten verſtanden. Der ſonſt ſo wähleriſche, faſt nur zu ſorgfältige Delaunay fand ſich diesmal mit einer Kreuzſtätte ab, die an nichts Beſſeres mahnt, als an eines der vielen figurenreichen kleinen Bilder der Künſtlerfamilie Franck. Czazal ſucht, wie faſt die ganze junge Zunft der Frommen, durch landſchaftliche Treue, geſchichtliche Koſtüme, lebendige Bewegung und kräftige Färbung zu wirken, verfällt aber dabei ins Melodromatiſche, Gemeine. Sein „Kreuzweg“ ſinkt zum bloßen Schauſpiel herab; die vom Treppenabſatze vor dem Thore ihrer Wohnung ſtehende, bei dem Anblick ihres göttlichen Sohnes, der mühſam unter der Kreuzeslaſt daher kömmt, laut aufſchreiende Maria, könnte allerdings als eine gut aufgefaßte Niobe gelten.

Auf dieſem realiſtiſchen Wege wird die moderne religiöſe Kunſt gewiß nicht zum Heile gelangen. Sollte ihr es etwa der ſich ſo einfältig ſtellende Puvis de Chavannes verſchaffen? Das wäre ſonderbar, aber auch nur dann möglich, wenn der Weg von einem Heiligenbilde bis zur Erhebung des Gemüthes nicht durch die Augen

Digitized by Google

ginge. Auf uns wenigſtens wirkte dieſe Hinrichtung des h. Johannes des Täufers jenes Lyoner Künſtlers, der mit ganz eigenthümlich trockenen, ſtaubigen, mit wahren Aſchermittwochsfarben malt und ſeinen Stoff nicht anders als ſtammelnd vorträgt, geradezu nicht erbaulich. Der tiefempfundene asketiſche Kopf des hageren Heiligen, der, die Hände flach vor ſich hinſtreckend, zwiſchen einem übergewaltig ausholenden Henker und der harmloſen blumengeſchmückten Salome kniet, kann uns unmöglich für die Fehler der Perſpektive und all das geſuchte Linkiſchthun entſchädigen.

Auch für die eigentliche Hiſtorienmalerei läßt ſich das Gebiet nicht mehr ſtreng abſtecken; theils allegoriſche, theils anekdotenhafte Bilder drängen ſich ein. So kommt es denn, daß von allen Franzoſen nur Einer, Tony Robert-Fleury, ein rein geſchichtliches Bild ausgeſtellt hat: „die Einnahme von Korinth“. Dieſes ſehr große Gemälde wird wohl nach deutſchem Rath, aus der Noth eine Tugend zu machen, von den Pariſern übermäßig geprieſen. Die Sorgfalt der Ausführung, die Wahrheit der Färbung, das Streben nach Harmonie und Kraft verdienen auch alle Anerkennung. Bedenkt man jedoch, daß in der Einnahme von Korinth das ganze Unglück des griechiſchen Verfalls gipfelt, nein zuſammenbricht, ſo muß man die völlige Abweſenheit des hiſtoriſchen Sinnes und Gefühls bei dem Künſtler bedauern, der ſich mit ſeinen reich und ſchön gruppirten Frauen ungleich mehr beſchäftigt hat als mit der Tragweite des dargeſtellten Momentes. Von dieſem Standpunkte aus kann man dem Maler der ergreifenden „Greuelſzene aus der polniſchen Revolution (1861)“ nicht zu ſeinem Fortſchritte Glück wünſchen. Dieſes Bild dürfte Court gezeichnet ſein, es könnte uns nicht kühler berühren. Daß die „Vereinigten Staaten von Nord-Amerika“ wie ſie Stewart bei Yvon beſtellte, eine kühle Allegorie werden und bleiben mußten, ließ ſich vorherſehen, bei Tony Robert-Fleury hingegen war man zu der Hoffnung einer lebensvollen Darſtellung berechtigt.

Was nun dieſe „Vereinigten Staaten von N. A.“ anbelangt, ſo iſt das rieſige Bild eine Zwittergeburt von Allegorie und Geſchichte; wäre es nicht beſtellt, wir würden es wahrhaftig nicht für lebensfähig halten. Wir ſehen eine Menge Menſchen, die alle recht gut und ledern ausſehen, einen Wagen umdrängen, auf welchem ſich zwei weibliche Geſtalten: die Republik und die Klugheit in kritiſcher Lage befinden; wenn ſie dem Syſteme des Fortſchritts huldigen, ſo geht ihr Weg über Leichen. Wir wollen daher lieber annehmen, die beiden Göttinen ſtünden auf einer Art von Bühne, und ſie getroſt dort ſtehen laſſen. — Cabanel's „Tod der Franceſca da Rimini und des Paolo Malateſta“ läßt ſich durchaus nicht aus der Reihe der hiſtoriſchen Bilder weiſen. Dieſes äußerſt geſchmackvoll ausgeführte Bild, dem wir nur etwas weniger Beiwerk wünſchten, hätte uns gewiß viel beſſer gefallen wenn wir Mad. Miolan und Mr. Michot nicht im vierten Akte von Gounod's „Juliette“ geſehen und beklatſcht hätten. Die Koſtüme Cabanel's ſind, wie ſich das von ſelbſt verſteht, getreuer als die auf der Bühne, aber die Stellung, oder vielmehr Lage der beiden Perſonen dieſelbe: ſie auf einem ſchmalen Ruhebette hingeſtreckt, er an den Boden hinabgeglitten, gebrochenen Auges zu der Sterbenden hinaufſchauend, deren erhobene Rechte geſpenſtig, den Geliebten ſuchend, in's Leere tappt. Cabanel hat ſeine Hauptperſonen ſo gedacht, daß man von ihnen ſagen kann, ſie ſind noch nicht todt und ſie leben nicht mehr. Nur der widrige Mörder, der ſich nach ruhig vollbrachter That neugierig nach ſeinen Opfern umſieht, war nicht in der Oper zu ſehen, und ſoll wahrſcheinlich das kalte, unerbittliche Verhängniß vorſtellen. Kurz, das Bild iſt, ſo lebenswerth es auch ausgeführt ſein mag, — denn Cabanel beſitzt die Klarheit der Mitteltöne und das gedämpfte Licht der Venezianer, — kein Beweis für das Kompoſitionstalent des tüchtigen Künſtlers, deſſen wir an anderer Stelle noch gebührend gedenken werden.

Eug. Obermayer.

Nekrologe.

△ **Der Bildhauer Joſef Anton Entres,** der am 18. Mai in München ſtarb, entſtammte einer ſchwäbiſchen Familie, welche nach Polen übergeſiedelt war, wo ſein Großvater unter der Regierung des Königs Staniſlaus Poniatowski als Stuccadorer lebte. Die politiſchen Unruhen trieben den Vater 1795 nach Deutſchland zurück, woſelbſt er ein paar Monate vor der am 13. März 1804 erfolgten Geburt ſeines Sohnes mit Tod abging. Die Witwe hatte ſich nach Fürth bei Nürnberg gewendet, wo eine Schweſter ihres verſtorbenen Gatten an den Bildhauer Otto Ulrich verheirathet war und hinterließ Joſef bald als Doppelwaiſen. Da nahmen ſich Ulrich und ſeine Frau des armen Kindes liebevoll an. So ſchien ſeine Zukunft geſichert. Als aber dann der Sturm gegen den corſiſchen Unterdrücker losbrach, da gehörte auch Ulrich zu denen, welche die Vaterlandsliebe aus dem Süden in die Reihen der Freiwilligen trieb. Die längere Abweſenheit des Familienhauptes brachte der zurückgebliebenen Frau erſt ſchwere Sorgen und dann bittere Noth. Da ſuchte der neunjährige Pflegeſohn ſie nach ſeinen kindlichen Kräften zu unterſtützen, fing Schmetterlinge und verkaufte ſie und ſchnitzte Holzmodel für Lebkuchner und Wachszieher, um den Erlös der Pflegemutter zu bringen.

Um jene Zeit erwachte in dem Knaben auch ſchon der Wunſch, ſich zum Künſtler auszubilden, und als ſein Pflegevater aus dem Felde heimkehrte, wendete er ſich mit Entſchiedenheit dieſem Wege zu. Sein Talent war nicht unbemerkt geblieben und die Brüder Elias und Julius Oehme ertheilten ihm unentgeltlichen Unterricht im Zeichnen und Modelliren, worin er raſch ſolche Fortſchritte machte, ſo daß er es wagen durfte, kaum fünfzehn Jahre alt, Basreliefs und Statuen aus Holz und Stein zu bilden, die beifällige Aufnahme fanden.

Im Jahre 1822 verließ Entres Fürth, um als Zögling der Münchener Akademie ſeine Ausbildung zu ſuchen.

Digitized by Google

Doch ſcheint er ſich anfänglich daſelbſt nicht ganz heimiſch gefühlt zu haben, denn er ſiedelte nach Wien über und trat an der dortigen Akademie ein, kehrte aber bald wieder nach München zurück, wo er an Profeſſor Conrad Eberhard einen väterlichen Freund fand, der den Schüler in ſeiner ſchon durch die Pflegeeltern tief im Gemüth begründeten frommen Anſchauungsweiſe beſtätigte und die Richtung auf deutſche chriſtliche Kunſt in ihm beſtärkte. Auf Empfehlung der Akademie ward er vom Stadtmagiſtrate Fürth unterſtützt, aber ſo kärglich, daß er Kapitäle für die Säulen des Hoftheaters und der Glyptothek meißeln mußte, um das Nöthigſte zu erwerben. Gleichwohl unterſtützte er ſeine noch immer in ungünſtigen Verhältniſſen lebenden Pflegeeltern.

Er war ungefähr zweiundzwanzig Jahre alt, als er mit ſeiner erſten Kompoſition „Herkules und Omphale“ auftrat. Sie fand den Beifall des damaligen Akademie-Direktors Cornelius in ſo hohem Grade, daß ſie auf Koſten der Anſtalt in Gyps gegoſſen und deren Sammlungen einverleibt werden ſollte. Entres aber zerſchlug ſie und erklärte Cornelius, die bisherige Richtung als eine verderbliche verlaſſen und nur mehr der chriſtlichen Kunſt leben zu wollen. Von da an aber ſchloß er ſich noch enger an Konrad Eberhard an, in deſſen Werkſtätte er arbeitete.

Sein erſtes ſelbſtändiges Werk war ein Abendmahl für den Hauptaltar der Frauenkirche in München, das in Erzguß ausgeführt wurde. Daran reihte ſich eine Koloſſalſtatue des betenden Chriſtus für den Calvarienberg in Tölz in Sandſtein. Von einer damals projektirten Romfahrt rieth ihm Conrad Eberhard lebhaft ab, der fürchtete, Entres möchte in Folge derſelben ſeiner Richtung untreu werden. Nun mehrten ſich die Aufträge in raſcher Folge, namentlich gingen aus ſeinem Atelier viele Grabmonumente hervor. So die Denkmäler für die Freifrau von Bernhard in Erolzheim, für das Münchener Domcapitel, für Moehler, Ruedorffer, Zentner auf dem Münchener Kirchhof und das Denkmal für den Biſchof Riccabona in Paſſau.

Ein 1841 durch Umſturz eines Denkmals herbeigeführter dreifacher Beinbruch, der ihn für immer gebrechlich machte, konnte ſeine angeſtrengte Thätigkeit nur unterbrechen. Bald nach ſeiner Wiederherſtellung beſorgte er die ganze innere Einrichtung des dem Grafen Arco-Zinneberg gehörigen Schloſſes Anif bei Salzburg und zwei Koloſſalſtatuen Rudolf's von Habsburg und Friedrich des Rothbartes ebendahin. Im Jahre 1847 ſchuf er eine koloſſale Madonna für das Wertachbruckerthor in Augsburg und einige Zeit ſpäter die ſchöne hölzerne Kanzel für die Auerkirche in München, wie er ſich denn namentlich um die Holzplaſtik außerordentliche Verdienſte erworben hat. Dahin gehören insbeſondere ſeine Arbeiten für Kirche und Kloſter in Gemona, ein Altar für die Kapelle in Andechs und die Reſtauration der gothiſchen Pfarrkirche in Aichach.

Schon in dem Knaben hatte ſich eine ungewöhnliche Sammelluſt geregt, der Mann ward nicht blos ausübender Künſtler, ſondern auch ein erfahrener Kunſtkenner und Kunſtforſcher, namentlich im Gebiete der deutſchen Kunſt des Mittelalters. So gelang es ihm, manchen Schatz, den der Unverſtand mißachtete, zu retten. Seine Sammlung erreichte ſchließlich einen Umfang von nahezu 4000 Nummern, theils plaſtiſche Werke, theils Gemälde und Stiche. Als er ſich arbeitsunfähig fühlte, verſteigerte er ſie im Jahre 1868 und zog ſich in eine kleine, aber geſchmackvoll angelegte Villa bei Seeon zurück.

Seit dem Monate Juni 1869 war ſein Leben nur mehr ein von Tag zu Tag gefriſtetes; doch ertrug er ſein ſchmerzhaftes Leiden mit bewunderungswerther Geduld, bis ihn der Tod am 18. Mai 1870 erlöſte. Seinem Wunſche gemäß ward er auf dem Kirchhofe in Unterſendling bei München zur Erde beſtattet.

Was Entres beſaß, hatte er ſich durch eigene Kraft und Tüchtigkeit errungen. An Schulkenntniſſen arm, erwarb er ſich durch eifriges Studium eine ſehr achtenswerthe allgemeine Bildung. Obwohl ganz beſonders der kirchlichen Kunſt zugethan, hielt er ſich doch den Blick frei für das Edle, Große und Schöne aller Zeiten und Völker. In der Politik gehörte er der entſchieden konſervativen Partei an und vertrat ihre Anſchauungen mit großer Wärme. Im geſelligen Umgange erwies er ſich als munter, geſprächig und als gern gehörter Erzähler. Galt es eine archäologiſche Frage oder die Erhaltung eines bedrohten alten Kunſtdenkmals, da trat er auch wohl in der Preſſe auf. Selber ein treuer, verläſſiger Freund, fehlte es ihm nie an treuen und ergebenen Freunden.

B. **Theodor Mintrop**, einer der begabteſten Meiſter der Düſſeldorfer Schule, iſt, 56 Jahre alt, am 30. Juni nach langen und ſchweren Leiden geſtorben. In Backhofen bei Werden an der Ruhr geboren, war er dort bis zu ſeinem dreißigſten Jahre Bauer, nachdem er in Münſter und Weſel drei Jahre bei der Artillerie gedient hatte. Ein Zufall vermittelte ſeine Bekanntſchaft mit dem auf einer Studienreiſe befindlichen rühmlichſt bekannten Genremaler Eduard Geſellſchap, welcher Mintrop's ungewöhnliches Talent aus verſchiedenen, ihm vorgelegten Zeichnungen erkannte und für den alles Schöne mit Begeiſterung aufnehmenden jungen Landmann ein ſo reges Intereſſe gewann, daß er ihn beſtimmte, mit nach Düſſeldorf zu gehen und ſich ganz der Malerei zu widmen. Mintrop ſah hierin ſeinen höchſten Wunſch erfüllt, und mit eiſernem Fleiße wußte er in den untern Klaſſen der Akademie die erforderlichen Fähigkeiten zu gewinnen, ſo daß ſeine genialen Kompoſitionen, welche bei Schadow und allen Düſſeldorfer Künſtlern das größte Aufſehen erregten, auch in der Richtigkeit der Zeichnung nach einiger Zeit den Anforderungen genügten, wenngleich die unerſchöpfliche Phantaſie und poetiſche Auffaſſungsweiſe der mannigfachſten Gegenſtände doch ſtets der Hauptvorzug ſeiner Werke blieben und über kleine Ungenauigkeiten der Formen und Verhältniſſe leicht hinwegſehen ließen. Geſellſchap nahm ſich des jungen Kunſtgenoſſen mit ſtets gleicher Wärme an und iſt ihm bis zum Tode ein unzertrennlicher, aufopfernder Freund geblieben. Selbſt die Verheirathung Geſellſchap's änderte in dem innigen Verhältniß nichts, und ſelten ſah man einen der Freunde ohne den andern. Mintrop's erſtes Oelgemälde „die Madonna mit Jeſus und Johannes“ (in der ſtädtiſchen Galerie zu Düſſeldorf) machte durch Zeichnung und Farbe eine höchſt vortheilhafte Wirkung und ließ von ſeiner koloriſtiſchen Befähigung mehr hoffen, als er in ſpätern Gemälden geleiſtet hat. Ein Engelſtändchen, ein großes Altarblatt für die Kirche in Werden und viele andere Bilder reihten ſich an; vornehmlich aber waren es ſeine gezeichneten Kompoſitionen, welche ihn ſchnell in den weiteſten Kreiſen ehrenvoll bekannt machten.

Digitized by Google

In allegorisch symbolischer Weise suchte er gern durch reizende Kindergestalten irgend eine poetische Idee zur lebendigsten Anschauung zu bringen, und so oft er auch z. B. die Wirkungen des Weines, die Maibowle, die Jahreszeiten u. dergl. dargestellt hat, so wußte er doch stets dem Gegenstande eine neue, interessante Seite abzugewinnen. Aber auch in großartigen Kompositionen war Mintrop Meister, und sein Skizzenbuch, welches man jetzt für die Düsseldorfer Akademie ankaufen will, birgt Entwürfe, die, wenn sie zur Ausführung gelangt wären, manch bewundertes monumentales Kunstwerk der neuern Zeit in Schatten gestellt haben würden. Das aber ist ja so oft der Fluch des Genies, erst recht erkannt zu werden, wenn es zu spät ist. Und dies war auch bei Mintrop der Fall. Während er in kleineren Arbeiten und Illustrationen seine Kraft verzettelte, zog sein herrlicher „Christbaum" (große Bleistiftzeichnung) von Ort zu Ort, nach Amerika und zurück und blieb unverkauft. Während jüngere unbedeutendere Talente aus verschiedenen Konkurrenzen als Sieger hervorgingen, weil ihnen die Technik leichter fiel und ihre Vortragsweise daher etwas Bestechenderes hatte, blieben Mintrop's Skizzen unberücksichtigt, und seine gewaltigen Darstellungen der erhabensten Vorwürfe kamen nicht in der Weise zur Ausführung, wie es für Mit- und Nachwelt wünschenswerth gewesen wäre. Italien, die wahre Heimath der Kunst, wo er in den Werken eines Michel Angelo und Raffael, denen er begeistert nachstrebte, die reichste Anregung für seine eigenen Schöpfungen gefunden haben würde, konnte er nicht besuchen, weil ihm die Mittel zur Reise fehlten. Dennoch hat er erreicht, was Wenigen zu erreichen beschieden ist, und seine Wandgemälde im Geschäftshaus des Schaafhausenschen Bankvereins in Köln, Handel und Industrie in Kindergestalten allegorisch darstellend, sein Deckengemälde im Hause des Kaufmanns Schmitz in Düsseldorf, seine Wandbilder für den Musiksaal des Geh. Rath Deichmann in Köln, die leider nicht ganz vollendet sind, werden seinen Ruhm ebenso erhalten, wie die vielen zerstreuten Bilder und Zeichnungen, von denen ein großer Theil vervielfältigt worden ist. Sein letztes Staffeleibild, eine symbolische Darstellung der Maibowle, erwarb das Museum in Köln zu einem sehr geringen Preise, wie seine Arbeiten überhaupt nicht hoch bezahlt wurden. Titel, Orden, Medaillen und Diplome hat Mintrop nicht erhalten, dafür wurde er aber von der literarischen Welt stets mit gebührender Anerkennung behandelt, wozu sein Entwicklungsgang nicht minder dankbare Veranlassung bot als seine eigenen phantasievollen Erzählungen, aus denen ein reiches Gemüth sprach. Für alles Edle und Schöne empfänglich, war Mintrop im Umgang von der liebenswürdigsten Freundlichkeit und einer fast jungfräulichen Naivetät, so daß er die Achtung und Liebe Aller, die ihn kannten, genoß, und wer vielleicht den Künstler nicht zu würdigen verstand, der mußte dem Menschen gut sein. Seit vielen Jahren kränkelnd, siechte er langsam an der Schwindsucht dahin. Sein Geist aber blieb bis an's Ende frisch, und rührend war es, wenn er auf dem Krankenlager mit der ihm eigenen Poesie erzählte, welche Kompositionen er noch auszuführen gedenke. Gott hat es anders gewollt, und wir legen auf sein Grab den wohlverdienten Lorbeer zur Palme des ewigen Friedens.

△ **Friedrich Hohe**, Lithograph und Maler, ist am 7. Juni 1870 in München gestorben. Im Jahre 1802 in Baireuth geboren, erhielt er von seinem Vater, der Maler war, den ersten Unterricht in der Kunst und trat 1820 an die Akademie in München über, um sich nach drei Jahren ausschließlich der Lithographie zu widmen. Nach weiteren drei Jahren begleitete er Karl Rottmann (1826) durch die Schweiz nach Genua, Florenz, Rom und Neapel, verkehrte dort viel mit August Kopisch und Platen und unternahm nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1828 die Veröffentlichung der Leuchtenbergischen Galerie, betheiligte sich später auch an der Herausgabe der Dresdener Galerie durch Franz Hanfstängl. Von seiner Hand besitzen wir den Einzug des Königs Otto in Nauplia nach Peter Heß, eine Auswahl von Gemälden von Münchener Künstlern, an welcher Arbeit sich auch A. Brugger betheiligte, eine Anzahl von Aquarellzeichnungen der in der Krypta zu Schwarz-Rheindorf befindlichen Wandgemälde u. A. Seine Arbeiten zeugen von glücklichem Eingehen in die Eigenart der Originale und großer technischer Vollendung. — In späteren Jahren wendete sich Hohe ganz von der Lithographie ab und arbeitete als Landschaftsmaler, doch ohne solche Erfolge zu erringen, wie er sie als Lithograph aufzuweisen hatte.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Fr. Peyer im Hof, Die Renaissance-Architektur Italiens. 135 lithogr. Tafeln mit 66 S. Text. Leipzig, 1870. E. A. Seemann. 8.

Das wissenschaftliche Studium der Architektur aus dem Zeitalter der Wiederbelebung der altklassischen Literatur ist neben dem Studium der Kunst des Alterthums und des Mittelalters lange Zeit über alle Gebühr vernachlässigt worden. Zwar besitzen wir mehre ältere sehr große und kostbare, meist französische Werke mit Aufnahmen der besten Renaissance-Bauwerke in Rom, Florenz, Pisa, Genua, Venedig ꝛc., welchen sich einige neuere größere Werke (von Runge, Osten, Arnold, Gnauth, Förster u. A.) und einige Monographien (z. B. von Geymüller) anschließen; doch ist die Geschichte der Renaissance-Architektur erst in neuster Zeit, nachdem G. Voigt die betreffenden Studien angeregt hatte, durch Jacob Burckhardt nach einigen vorbereitenden Werken (Kultur der Renaissance, Cicerone) in zusammenfassender Weise im vierten Bande von Kugler's Geschichte der Baukunst dargestellt worden. Seitdem herrscht auf diesem Gebiete der Forschung ein regeres Leben.

Gerade bei solchem Stande der Dinge ist ein Werk, wie das vorliegende, welches zwar wenig Neues bringt, daher wissenschaftlich nicht von Bedeutung ist, welches aber die wichtigsten Denkmale der Renaissance-Architektur Italiens in sehr handlicher Form uns vor Augen führt und sich wohl geeignet zeigt, das Interesse und die Liebe für diese Denkmale in den weitesten Kreisen anzuregen, gewiß mit Dank aufzunehmen.*)

Der Architekt Peyer im Hof in Schaffhausen bringt uns in diesem Werke auf 135 Tafeln eine große Anzahl in sorgfältigster Weise, sauber und mit vollem Verständniß gezeichneter Aufnahmen (welche natürlich mit Benutzung der bekannten großen Werke ausgeführt worden sind) der bedeutendsten, meist profanen, Bauwerke in Rom, Florenz, Prato, Pistoja, Pisa, Siena, Bologna, Vicenza,

*) Bei weitem nothwendiger und im höchsten Grade dankenswerth wäre ein ähnliches Werk, welches eine Zusammenstellung der bedeutendsten Renaissance-Bauten in Deutschland, die verhältnißmäßig noch wenig bekannt und noch nie im Zusammenhange publicirt worden sind, brächte. Wie viel auf diesem Gebiete noch zu thun ist, wird ohne Zweifel Lübke's Geschichte der Renaissance-Architektur in Deutschland in ein helleres Licht stellen.

Digitized by Google

Verona, Mantua, Mailand und Genua. Doch giebt er, um Raum zu ſparen, nicht die ganzen Gebäude, ſondern nur die weſentlichſten Theile derſelben, alſo Abſchnitte der Façaden, Durchſchnitte und Grundriſſe, in einem mäßigen Maßſtabe; in einigen Fällen, wo es beſonders erwünſcht ſchien, auch Einzelheiten der Architektur in größerem Maßſtabe. Vollſtändigkeit iſt nicht da, wurde vom Verfaſſer auch nicht erſtrebt.

Der beigegebene kurze Text enthält auf vier Bogen die nothwendigſten Bemerkungen über den Ort des Palaſtes, ſeinen Erbauer, ſeine Bedeutung in der Kunſtgeſchichte u. ſ. w. nach den neuſten Forſchungen.

Dieſe Publikation, welche vom Verleger ſehr elegant ausgeſtattet wurde, — die lithographirten Tafeln von Joh. Moiſes in München ſind vortrefflich — und um den mäßigen Preis von 2 Thalern abgegeben wird, dürfte ſich bald viele Freunde erwerben, denn ſie eignet ſich wegen des kleinen Oktav-Formats (um die Zahl der Tafeln zu verringern ſind die einzelnen Blätter auf beiden Seiten bedruckt) und der dabei doch genauen Zeichnung, vorzüglich zum praktiſchen Gebrauch für Architekten, für Schulen und für Zwecke mannigfaltigſter Art. — Der in Ausſicht geſtellte zweite Band wird als Fortſetzung gewiß in gleicher Weiſe willkommen ſein wie der vorliegende.

R. Bergau.

Schleſiſche Fürſtenbilder des Mittelalters, Namens des Vereins für das Muſeum ſchleſiſcher Alterthümer herausgegeben von Dr. Hermann Luchs. 12 Hefte. Breslau, Verlag von Eduard Trewendt. 1868—1869.

Die Publikation iſt ihrem Charakter nach zunächſt eine hiſtoriſche, unternommen „auf Veranlaſſung und mit Unterſtützung eines Freundes ſchleſiſcher Geſchichte", mit dem Zweck „die Liebe zur heimatlichen Vergangenheit zu nähren." Es werden Originaldenkmäler mit den Bildniſſen ſchleſiſcher Fürſten veröffentlicht, begleitet von Biographien in allgemein verſtändlicher Form, aber aus den Quellen geſchöpft. Dabei iſt aber der Werth des Mitgetheilten für Kunſt- und Kulturgeſchichte des Mittelalters beſonders erheblich. Mit Ausnahme Heinrich's I., aus deſſen eigner Zeit nur ein Siegel mit ſeiner Figur vorhanden iſt, während Reliefbilder und Miniaturdarſtellungen ſpäterer Zeit keine völlig authentiſche Ergänzung bilden, werden die Grabmonumente der Perſönlichkeiten veröffentlicht, die ſich in verſchiedenen Kirchen Breslau's oder in Leubus befinden. Darunter iſt dasjenige der heiligen Hedwig allerdings nur die Rokoko-Kopie nach einer Arbeit, die wahrſcheinlich dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört, und auch einige andre ſind erſt geraume Zeit nach dem Tode der Dargeſtellten entſtanden, wie das farbige Steinmonument des 1241 im Kampfe wider die Mongolen gefallenen Herzogs Heinrich II. von Liegnitz, eine vortreffliche, hier zum erſtenmal publizirte Arbeit, die erſt dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört. In voller Rüſtung iſt er dargeſtellt, mit Purpurmantel, Speer, Herzogshut und Wappenſchild, das Haupt auf dem Helme ruhend, unter ſeinen Füßen ein überwundener Mongole. Unter den Arbeiten in dieſer Technik mag es an Werth dem berühmten Grabmal Heinrich's IV. in der Kreuzkirche zunächſt ſtehen. Letzteres iſt faſt das einzige hier mitgetheilte Werk, das aus einer ältern Publikation, den für Büſching's Buch „Schleſiens Vorzeit in Bild und Schrift" gefertigten kolorirten Kupferſtichen, gegeben wird. Wir bedauern dies, denn ob auch nach guter Zeichnung des verſtorbenen K. Bräuer, ſind dieſelben doch in den Farben ſchreiend und hart, ſo daß ſie zu den übrigen, meiſt durch Lithographie vortrefflich hergeſtellten Tafeln nicht ſtimmen. Außer den Steinmonumenten, die meiſt von A. Bräuer, B. Mannfeld u. A. gezeichnet ſind, finden wir eine erhebliche Anzahl von gravirten Meſſingplatten, bei welchen alles Figürliche in dem ſchraffirten, urſprünglich wohl mit Pech ausgefüllten Grunde ausgeſpart erſcheint und nur hie und da wenige Partien, wie das Geſicht, ſich in ganz flachem Relief herausheben. Die Publikationen ſind nach Abreibungen hergeſtellt. Die Technik, welche namentlich während des 14. Jahrhunderts beliebt war, wird, laut Nachweis des Herrn Luchs, in gleichzeitigen Quellen als „flandriſche Arbeit" bezeichnet. Dies verdient bemerkt zu werden; offenbar iſt auch von ſolcher Kunſt, nicht von niederländiſch geſchulter Malerei die Rede, wenn Fritz Herlen zu Nördlingen als ein Meiſter genannt wird, der mit niederländiſcher Arbeit umgehen könne. Zu dem kunſthiſtoriſchen Intereſſe, das dieſe Publikationen ergeben, kommt manches Reſultat, das für Archäologie, Heraldik, Koſtümkunde von Bedeutung iſt. Gerade für die letztere bieten die mannigfachen geiſtlichen wie weltlichen und kriegeriſchen Trachten Material; man findet verſchiedenes höchſt Seltene, wie den meſſerartig endenden Spieß Boleslav des Langen u. dgl. Ikonographiſch intereſſant iſt z. B. noch die Umrahmung von der Grabplatte des Biſchofs Peter Nowak, welche in kleinen Figuren die Vertreter verſchiedener Stände als Leidtragende zeigt. Im beſchreibenden Text geht der kundige, für Kunſt- und Kulturgeſchichte ſeiner heimatlichen Provinz ſo thätige Verfaſſer auf alle dieſe Beziehungen ein.

A. W.

Der Direktor des South-Kenſington-Muſeums, H. Cole, bereitet eine neue großartige Publikation von hoher Wichtigkeit vor, nachdem der Univerſalkatalog der Kunſtbücher kürzlich ſeinen Abſchluß erhalten hat, nämlich ein nach Materien und innerhalb derſelben nach den Lokalen alphabetiſch geordnetes Inventarium der geſammten noch vorhandenen Gegenſtände der Kunſtproduktion, deren Entſtehung vor das Jahr 1800 fällt. Das Werk wird den Titel führen: Universal Art inventory, consisting of brief notes of works of fine and ornamental art executed before A. D. 1800, chiefly to be found in Europe, especially in connexion with architecture and for the most part existing in ecclesiastical buildings ... edited by Henry Cole. Wie bei dem „Universal Catalogue of books on art" ſoll auch bei dieſer Publikation das Syſtem der Proofsheets in Anwendung kommen, zu deren Verbeſſerung und Ergänzung die Hülfe der Fachmänner aller Länder herbeigerufen wird. Zwei Hefte dieſer Probebogen, Moſaik- und Glasmalerei betreffend, ſind bereits ausgegeben. Jeder Gegenſtand iſt kurz beſchrieben und die darauf bezügliche Bibliographie hinzugefügt. Die Probebogen können vom Sekretariat des South-Kenſington-Muſeums von Jedermann, der Beihülfe leiſten will, portofrei bezogen werden.

Der künſtleriſche Nachlaß von Scheifhout kommt am 27. Juli im Haag zur Verſteigerung. Der Katalog iſt von Martin Nijhoff daſelbſt zu beziehen.

Kunſtvereine, Sammlungen und Ausſtellungen.

Ein Verein für franzöſiſche Kunſtgeſchichte hat ſich kürzlich in Paris conſtituirt und ſein Statut veröffentlicht. Zweck der Geſellſchaft iſt monographiſche Arbeiten über franzöſiſche Kunſt und Künſtler und diejenigen fremden Meiſter, die in Frankreich gelebt und gewirkt haben, zu veranlaſſen und jährlich in ein bis zwei Bänden zu veröffentlichen. Der jährliche Beitrag iſt auf 20 Franken feſtgeſtellt. Den erſten 150 Mitgliedern, die ſich zuſammenfinden (membres-fondateurs) ſind

Digitized by Google

besondere Vortheile vorbehalten, die ihnen beim Bezug der Publikationen der Gesellschaft bezüglich des Preises und der Ausstattung der letzteren gewährt werden.

Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen ist in erfreulichem Wachsthum begriffen. Die Zahl der Mitglieder ist in diesem Jahre auf 4901 gestiegen und es sind 11,500 Thlr. zum Ankauf von für die Verloosung bestimmten Bildern verwandt worden. Das Vermögen des Vereins bezifferte sich am 1. Juli auf 36,450 Thlr.

G. F. **Die Lokalausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft** macht recht gute Geschäfte trotz der Hindernisse mancher Art, wie ich sie neulich bereits andeutete und wie sie sich in Form von offenbar durch Kunsthändler beeinflußten Kritiken, in der von ebendaher bestimmten Praxis der Fremdenführer und Aehnlichem noch täglich hinzufinden. Man spricht von 17 Bilderverkäufen und 700 Fl. Entrée im Laufe des vergangenen Monats. Da die Kosten der Ausstellung für die Genossenschaft kaum der Rede werth sind, wird man sich auf diese Weise bald in den Stand gesetzt sehen, für eine bessere Einrichtung der Oberlichtfenster selber Sorge zu tragen. — Dieser hübsche Erfolg des so jungen Unternehmens ist übrigens ein keineswegs unverdienter; denn trotz der angestrengten Konkurrenz des so lange schläfrigen Kunstvereins ist der Inhalt der Lokalausstellung ein vielseitig interessanter, wie man aus einer kurzen Erwähnung der bedeutenderen Bilder und Namen sehen kann. Der große Salamis-Karton von Kaulbach hat allerdings wegen Mangel an Raum weichen müssen. Auch ein Porträt von Lenbach und eine Kopie desselben nach Tizian haben verkäuflichen Bildern Platz gemacht. An die Spitze der Figurenmalerei ist dafür Conräder mit seiner „Charlotte Corday läßt sich vor ihrem Ende malen" getreten, einem Bilde, dessen eminente Technik nicht die geistreich koloristische Lenbach's, sondern jene der neueren Belgier (vor den Cornelianischen und modern französischen Einflüssen) ist. — In der Farbe gleichsam polemisch gegen die verschiedenen Arten des Kolorismus verhält sich Lindenschmit's „Luther bei der Frau Cotta", ein Bild mit breiten, reflexlosen, bunten Farbflächen auf kalkweißem Hintergrund, unter dessen Figuren, was Komposition und Ausführung anlangt, keine mehr Recht hat, für die Hauptsache angesehen zu werden, als Stuhl, Schemel, Katze und ähnliche sorgsam ausgeführte Requisiten des Vordergrundes. Was das Motiv anlangt, — den späteren Reformator als hungrigen demüthigen Jungen mit schmutzigem Hemd und zerrissenen Hosen aufzufassen, so ist es interessant, darin die demokratische Richtung unserer ganzen Zeit ausgesprochen zu sehen, welche keine Helden kennt, nicht zu ihren großen Männern erhoben werden, sondern diese zu ihres Gleichen und womöglich unter sich herabgezogen sehen will. — Wie ein Märchen wirkt ein Bild von Herm. Schneider, — halb wie ein Böcklin, halb wie ein Victor Müller. Durch den Ausdruck des aus dem Schilf tauchenden Satyrs und die völlig erstarrte Hülflosigkeit des nackten Mädchens erscheint die Auffassung des Motivs allerdings etwas cynisch. — Ein vielfach auf Knaus hinweisendes Bild und dessen frühere warme und jetzige blaßbunte Farbe recht angenehm vereinigend ist der „Täufling" von Rögge. Zwei hübsche Einzelfiguren im Rokokokostüm desselben Malers führen uns auf eine Reihe von Genrebildern, die ihre Motive mit Glück aus jener Zeit entlehnen, unter denen besonders Hof, Munsch, Watter und Gaisser hervorragen. Letzterer hat außerdem in seiner „Einquartirung" ein Bildchen ausgestellt, das in vielen Beziehungen eines alten Holländers würdig wäre. — Wenn van der Venne's „verunglückter Transport" halb so groß wäre, so würde ich es zu den besten Bildern der Ausstellung zählen. Auch zwischen Motiv und Größe der Ausführung giebt es ein zartes Verhältniß, welches der Künstler nie ungestraft ignoriren darf. — Geradezu brutal realistisch in Komposition und stereoskopartiger Ausführung ist Fritz Bodenmüller's „Nach der Schule." In anderen technischen Experimenten zeigt sich der Künstler in seinem feinen Bildchen „Auf dem Bodensee" begriffen. — Wenn man übrigens eine Reihe von tüchtigen Figurenbildern von Spangenberg, Schmalzigang, Striebel u. A. zu den meisten oben genannten hinzugefügt, so wird man finden, daß die Zahl derer, mit denen der moderne französische Naturalismus völlig durchgegangen ist, doch nicht die überwiegende ist. Daß man vielmehr noch liebevolle Studien nach Aelteren findet, mag neben dem obengenannten Gaisser auch Ferd. Mayers „Eroberung nach der Schlacht" beweisen. — Weitaus größer ist aber die Schaar der Konservativen im Viehstück und in der Landschaft. Gebler thut es in seinem großen Schafstall den besten Niederländern gleich. Roux's charakteristische Kühe und Kälber sind wohl eher kalt und bunt als irgendwie modern in der Farbe und den Effekten zu nennen. Der klare sonnige Idealismus des trefflichen Frd. Voltz ist hinlänglich bekannt. — Neben ihm auf der Höhe der Stimmungslandschafterei steht Schleich mit zwei koloristisch äußerst fein abgewogenen Bildern, während ein drittes und älteres großes Bild desselben Meisters einer solchen Farbenvollendung noch fern steht. Mit einem in demselben Sinne trefflichen Bilde ist Lier vertreten. Namen, die in dieser Nähe genannt werden müssen, sind C. E. Morgenstern und der Bestrebungen halber Kubinsky, Reder und Wex. — Kann man in dem Kolorismus dieser Gruppe auch eine moderne Errungenschaft erkennen, so ist dieser doch völlig von dem eines Courbet und Corot zu trennen und steht demselben etwa wie Poesie der Prosa gegenüber. — Technische Einflüsse seitens der Franzosen sind bei Karl Miller und Hellrath zu erkennen. Beide haben die neuen Mittel jedoch nur dem alten Können hinzugefügt, und so zählen ihre Bilder, besonders eine duftige Abendidylle des ersteren, in welchem viel von der Seele eines Jan Both weht, zu den besten der Ausstellung. Völlig ihre alten Bahnen gehen in großen Bildern J. Lange, Ebert, Baade, Stademann, Heinlein, Knab, Canton, Meklenburg u. A. Unter den vielen ausgezeichneten Mondscheinbildern, deren feinstes ein Seestück von Iylander ist, findet sich diesmal auch eins von Ferd. Mayer und ein „Tempel von Pästum" von Boshart. Zu nennen sind hier noch die ausgezeichneten Leistungen von F. Andreä und D. Langko. — Wenn ich zum Schluß noch Willroider und B. Fries, als nicht ohne Originalität in modernen Experimenten begriffen, nenne, so habe ich allerdings kaum die Hälfte der Bilder erwähnt, die verschiedenen Spitzen der Ausstellung aber jedenfalls berührt.

Unter den Ausstellungsgegenständen der Plastik verdient wohl zuerst eine Beachtung in weiteren Kreisen eine kolossale Beethovenbüste von Konrad Knoll. Man könnte dem interessanten Werk gegenüber von einer Porträtähnlichkeit des Gesichtes und der Seele reden. Trotzdem Beides offenbar wenig zur plastischen Wiedergabe geeignet erscheint, hat Knoll es doch in eine ruhige, der Größe keineswegs entbehrende Form gezwungen. Etwas unruhig wird die Büste allein durch die scharfe Behandlung der unordentlichen Bekleidung. Verehrern des großen Tondichters ist mit diesem schönen Porträt gewiß ein Gefallen erwiesen. — Seine feine Meißelführung zeigt uns Knoll in zwei Porträtsmedaillons in Marmor. — Eine „Judith" von Feuerstein ist groß aufgebaut und trotz des krassen Motivs — die Judith schreitet mit verächtlichem Zorn über den zuckenden Leichnam des Holofernes hinweg — nicht ohne monumentale Ruhe.

Mehr oder weniger bedenkliche Wege gehen die übrigen Plastiker der Ausstellung. Während Beyrer mit einem übrigens schönen, tief empfundenen „Christus am Kreuz" gothische und moderne Formen zu vereinigen strebt (hier wären auch Riedmüller und Westermeyer zu nennen) ist der anmuthige J. Hirt von der modernen Illustrationswuth angesteckt und modellirt Göthe's „Fischer", „Haidenröslein" und „Hermann und Dorothea". Am geschicktesten und lebendigsten im Aufbau seiner Gruppen — in denen er eine Vereinigung jugendlicher Menschenglieder mit schlanken Vögeln liebt — in jeder Beziehung plastisch begabt, aber doch in seiner äußern Behandlung völlig malerisch, im Faltenwurf rücksichtslos knitterig, in den Köpfen modern, ist Jac. Ungerer. Viel unruhiger in jeder Beziehung, aber mit völlig ebenbürtigem Talent arbeitet Wagmüller. Bis zum Extrem malerisch und naturalistisch in der Auffassung und Ausführung sind seine drei ausgestellten frappirend lebenswahren Porträtbüsten. — Zu nennen wären von weiteren Ausstellern noch etwa H. Hirt mit einer sauberen Elfenbeinmadonna und einem Flötenbläser, Hautmann, Messner und Lutt. —

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber ein neues Bild von Hans Makart giebt ein Kritiker der Wiener „Presse" folgendes launige Votum ab: „Wir würden das Werk „„die leichtfertige Mutter"" nennen. Eine hübsche jugendliche Dame, welcher es zu heiß geworden ist, so daß sie einen ziemlich gebrauchten Fenstervorhang als Feigen-

Digitized by Google

blatt verwendet, sitzt malerisch hingegossen da und denkt an gar nichts. Diese Beschäftigung nimmt sie dermaßen in Anspruch, daß ihr das Mißgeschick ihres Söhnleins ganz entgeht. Das arme Kind ist nämlich über und über mit Bratensauce begossen worden, heult darüber, daß es einen Stein erbarmen könnte; Thränen und braune Brühe rinnen zusammen und machen den ohnehin garstigen Buben zu einem Monstrum. An den Schultern sind ihm zwei Bratenstücke haften geblieben, welche beinahe die Gestalt von Flügeln haben, weßhalb der Maler in satirischer Laune das Bild „Venus und Amor" taufte. In der That ist es ihm augenscheinlich darum zu thun gewesen, seine Widersacher durch ein moralisches Bild zu entwaffnen. Man braucht sich nur hinzuzudenken, daß der arme Kleine die schmutzige Taufe heiß erhalten habe, verbrüht worden sei, und man wird von gerechter Entrüstung gegen ein Weib erfüllt werden, welches das eigene Kind so schmählich vernachlässigt, weil dasselbe mißgeformt ist".

+ **Berlin.** Wie in den Zeitungen verlautet, soll das alte **Gießhaus** hinter dem Zeughause zum Abbruch verkauft werden. Ein interessantes Stück berliner Baugeschichte würde mit diesem ehrwürdigen Gebäude, einem Werke **Schlüters**, die Entstehungsstätte des Denkmales des großen Churfürsten (denn es war die Werkstätte des Gießers **Jacobi**), zu Grunde gehen.

B. M. **Berlin. Das Schillerdenkmal** soll endlich am 10. November d. J., und zwar gemäß des Antrages der städtischen Behörde mitten auf dem Gensdarmenmarkt (nicht über dem ursprünglichen Grundstein) enthüllt werden. — gaudeamus igitur!

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 57.
Die Kunst der Siebenbürger Sachsen. — Schutz der bildenden Kunst gegen Nachahmung.

Gewerbehalle. 7. Heft.
Ueber Brunnen und deren künstlerische Durchbildung. Von Baltetrich (Mit Illustr.). — Moderne Füllung (Chr. Lehr). — Romanische Kapitäle aus St. Martin zu Segovia. — Krönung der Oberwand in S. Maria della Catena zu Palermo — Renaissance-Kapitäle vom Palast Scrofa zu Ferrara — Marmorfüllung aus der Madonna dei Miracoli zu Venedig. — Ciborium der neuen Kirche St. Pierre de Montrouge in Paris (Architekt Vaudremer). — Bronzeverzierungen im Hause des Prinzen Napoleon (A. Normand). — Moderne Goldwaaren (O. Ostermayer). — Reicher Lehnstuhl. Stuhl und Tabouret (R. Reinhardt). — Mapreuständer (A. Gnauth). — Thür der Capella Colleoni in Bergamo. — Bronzeleuchter (F. Rentsch). — Geschmiedetes Balkengeländer (Ed. Puls). — Buffet aus der Sammlung des South-Kensington-Museums (17. Jahrhundert). — Stühle aus der Abtei von Glastonbury und der Meisterkirche (17. Jahrhundert). — Runder Tisch und Nähtisch (Fr. Steffan).

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 24—26.
Altdeutsche Webemuster, von Fr. Fischbach (Mit 1 Farbendruck). — Ornamentale Holzeinlagen. — Porzellan (Mit Abb. einer chines. Porzellanvase aus dem Museum Minutoli in Farbendruck).

Photograph. Mittheilungen. Nr. 75.
Ueber den Einfluss der Neigung des Apparats. — Der Chlor-Brom Prozess, von Carey Lea. — Notiz über Negativ-Retouche, von J. Grashoff. — Das Helioskop.

Gazette des Beaux-Arts. 1870. Juni.
Salon de 1870, par M. R. Ménard (Mit Holzschnitten nach Tony Robert-Fleury und M. Blanc). — Grammaire des arts décoratifs (2me art.), par M. Ch. Blanc (Mit Holzschn.). — Prud'hon, (8me art.), par Ch. Clément (Mit einer Radirung von P. Flameng nach einer Skizze des Meisters „le reveil de Psyché"). — L'exposition de Bordeaux, par M. Ph. Burty. — La porte et place de France sous le règne de Henry IV, par MM. P. Lacroix et Poirson (Mit Holzschn. und einer Radirung (Facsimile) von Huguet d. ä.). — Un tableau de Lucas Kranach, par L. Viardot.

Chronique des Arts. Nr. 22—26.
Fronton de l'hôtel académique de Douai, par M. L. Despres. — Philosophie de l'architecture en Grèce (par E. Bautmy). — Nécrologie (P. R. J. Monvoisin, jeune; J. F. Regnier; Tenerani; J. E. Pannier). — Un inventaire universel des Beaux-arts. — Documents pour l'histoire des arts en Touraine (par M. Ch. L. Grandmaison). Société de l'histoire de l'art français. — L'album du Salon de 1870 (par M. Boetzel). — Un conservateur à nommer au musée du Louvre. — Décisions récentes du ministère des Beaux-arts. — Jules de Goncourt. — Distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1870.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 11. u. 12.
Nécrologie artistique. — Union des artistes Liégeois. — Le musée de Cassel. — La peinture Flamande. — Bibliographie: Jagres; Grammaire des Arts.

Antwort auf die Anfrage in Nr. 17 der Kunstchronik.

In dem Lokale des Kunstvereins zu Münster hängt seit einigen Jahren ein Portrait von Christian von Braunschweig, welches einem hiesigen Gymnasiallehrer gehört, zum Verkaufe aus. Das Bild ist gemalt 1619 von dem bekannten Portraitmaler **Moreelse**. (Vide Nagler IX, 457) Von Nagler wird auch erwähnt, daß S. Passaeus (Simon de Paß) ein Portrait des genannten Herzogs nach Moreelse gestochen habe. Der Herzog ist auf diesem Bilde dargestellt als Kniestück, lebensgroß, in voller Rüstung seitwärts stehend, der Kopf fast en face genommen. Der Dargestellte lehnt die linke Hand auf einen roth bedeckten Tisch, auf welchem sein Helm steht und der Handschuh der rechten Hand liegt, in welcher letzteren er ein großes Pistol hält. Das Bild ist ziemlich gut erhalten und niemals restaurirt noch gefirnißt. In dem Vorhang des Hintergrundes ist ein fingerlanger Riß. Ebenso ist oben im Hintergrunde etwas Farbe abgesprungen, leider auch ein wenig im Gesicht auf den Wangen und dem Kinn. Jedoch sind diese Stellen nur klein, so daß an der Form und dem Ausdruck des Gesichtes durchaus nichts verloren gegangen ist. Der Rahmen ist nichts werth. Zu weiterer Auskunft ist gern erbötig

Zehe, Generalvicariats-Assessor in Münster.

Inserate.

[120] Im Verlage von **Ebner & Seubert** in Stuttgart ist so eben erschienen:

Ergänzungsband zu Müllers Künstlerlexikon.

Liefg. 3. 4. Thlr. 1. 24.

Diese Lieferungen bilden den Schluß des Ergänzungsbandes und bringen wir bei dieser Gelegenheit das nun vollständige Werk in empfehlende Erinnerung.

Müller, neuestes Künstlerlexikon. 3 Bde. Thlr. 6.

Ergänzungsband bearbeitet von A. Seubert Thlr. 3. 4.

Das Künstlerlexikon mit dem Ergänzungsband zusammen giebt die Lebensbeschreibung aller bedeutenden Künstler von Anfang bis auf die neueste Zeit und bildet demnach ein vollständiges Nachschlagebuch nicht blos für den Künstler, sondern für jeden Gebildeten.

Das 3 Bände starke Hauptwerk so wie die bereits erschienenen Lieferungen des Nachtrags wurden in verschiedenen bedeutenden Zeitschriften sehr günstig recensirt, da der Herausgeber durch Beiträge von ca. 300 Künstlern in den Stand gesetzt wurde dem Werke eine zuverlässige Grundlage zu geben.

In jeder Buchhandlung ist zu haben:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. 2¼ Thlr. [121]

Den Herren Korrespondenten

der „Zeitschrift für bildende Kunst" zur Nachricht, daß der Unterzeichnete von seiner Reise heimgekehrt ist.

E. A. Seemann.

Nr. 20 der Kunstchronik wird Freitag den 5. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von F. A. Brockhaus in Leipzig betreffend Shakespeare-Galerie, herausgeg. von Fr. Pecht.

Digitized by Google

PROSPECT.

VERLAG VON F. A. BROCKHAUS IN LEIPZIG.

SHAKESPEARE-GALERIE.

CHARAKTERE UND SCENEN

AUS

SHAKESPEARE'S DRAMEN.

GEZEICHNET

VON

MAX ADAMO, HEINRICH HOFMANN, HANNS MAKART, FRIEDRICH PECHT, FRITZ SCHWOERER U. A.

SECHSUNDDREISSIG BLÄTTER IN STAHLSTICH.

GESTOCHEN VON

Bankel, Goldberg, Raab, Schultheiß u. a.

MIT ERLÄUTERNDEM TEXT

VON

FRIEDRICH PECHT.

In 12 Lieferungen zu je 3 Blatt nebst dem dazu gehörigen Text.

Subscriptionspreis jeder Lieferung 1 Thlr. 10 Ngr.

„Shakespeare's Dichtungen scheinen das Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin- und wiederblättert. Es scheint als wenn er uns alle Räthsel offenbarte, ohne dass man doch sagen kann, hier oder da ist das Werk der Auflösung.“

Diese herrliche Schilderung Goethe's hat das Urtheil über den grossen Briten bei uns so festgestellt, dass sie ein ganz einziges Verhältniss einleitete.

Digitized by Google

Denn in der modernen Literaturgeschichte gibt es wol kein zweites Beispiel, dass der Dichter eines fremden Volkes sich bei einem andern so vollständig eingebürgert hätte, wie dies mit Shakespeare in Deutschland der Fall ist.

Damit allein wäre es schon erklärt, dass sich auch die deutsche bildende Kunst mit der Wiedergabe Shakespeare'scher Gebilde fast noch mehr beschäftigt hat, als mit denen unserer eigenen classischen Dichter. Indess gibt es dafür noch gewichtigere Gründe, namentlich den, dass wir ausser der Bibel und dem Homer keine Schriftwerke mit gleich plastisch ausgeprägter Gestaltenfülle besitzen wie die Dramen Shakespeare's, während dieselben an Mannichfaltigkeit der Charaktere und der Situationen sogar in manchem Betracht überlegen erscheinen.

Ist daher kein moderner Dichter von der bildenden Kunst aller Völker so viel benutzt worden, so gilt dies doch, wenigstens in Deutschland, nur für die neueste Zeit, seitdem seine Werke durch treffliche Uebersetzungen bei uns eingebürgert und damit auch der Kunst des Malers allgemeiner zugänglich geworden sind. In dieser Beziehung haben also Homer und die Bibel ein paar Jahrtausende voraus. Dies erklärt denn auch, warum Shakespeare's Charaktergestalten noch nie so glücklich dargestellt wurden, dass ihre Auffassung eine typisch festgestellte geworden wäre, wie dies mit denen der Bibel und des Vaters der griechischen Götter längst der Fall ist. Hat es indessen funfzehn Jahrhunderte erfordert, bis Michel Angelo den Weltschöpfer, Leonardo Christus und die Apostel, Rafael die göttliche Mutter so überzeugend zu gestalten vermochten, dass voraussichtlich kein Maler mehr über sie hinausgehen oder sie nur ignoriren können wird, so bleibt uns offenbar noch ein weiter Spielraum, bis Shakespeare's Hamlet oder Falstaff, Lear oder Lady Macbeth, Shylock oder Julia ihre erschöpfende Verkörperung durch den Pinsel oder Stift gewonnen haben werden, obwol auch sie uns unzweifelhaft ganze Klassen von Individuen in musterbildlicher Weise personificiren.

Der unermüdliche Eifer, mit dem die deutsche Kunst sich neuerdings der Aufgabe gewidmet hat, die grossen Gestalten unserer eigenen classischen Dichter der Nation vorzuführen, ist gewiss ein erfreuliches Zeichen der steigenden Verbreitung ihrer Werke wie der wachsenden Liebe und des Verständnisses für sie; denn schon der bedeutende Erfolg, welcher den bessern dieser Productionen zutheil wurde, zeigt, dass sie einem wirklichen Bedürfniss entgegenkamen.

Nachdem die unterzeichnete Verlagshandlung in der «Schiller-Galerie», der «Goethe-Galerie» und «Lessing-Galerie» bereits die Charaktere aus den Schöpfungen unserer drei grossen Dichter dem Publikum vorgeführt hatte, lag es nahe, ihnen auch die ihres gemeinsamen Vorbildes anzureihen. Oder

Digitized by Google

sollte wol heute noch jemand leugnen, dass jene deutschen Dichterheroen ihren Geist an Shakespeare gebildet, an seiner dramatischen Kraft die ihrige gestählt haben, wie unzweifelhaft sie auch aus dem Schose ihres eigenen Volkes heraus als echte Kinder ihrer Zeit geboren wurden, wie selbständig sie sich später weiter entwickelten? Hat doch Shakespeare überhaupt nur auf diejenigen Poeten der modernen Nationen nicht eingewirkt, die keine wahren Dichter oder wenigstens keine dramatischen Dichter gewesen sind.

Mit dieser letztern Eigenschaft ist zugleich der Grund berührt, der es zweckmässig erscheinen liess, für die «Shakespeare-Galerie» eine erweiterte Darstellungsform zu wählen, nicht einzelne Figuren, sondern ganze Scenen zur Darstellung zu bringen. Weil Shakespeare der dramatischste aller Dichter ist, charakterisiren sich auch seine Menschen vorzugsweise durch ihr Handeln und Thun. Sie nicht in der Bewegung, nicht in ihrem Verhältnisse zu andern, sondern nur als Einzelgestalten vorzuführen, hiesse sie von vornherein eines grossen Theils ihrer Charakteristik berauben. Wer kann sich einen Lear ruhig denken, einen Coriolan ohne Gegner, eine Julia ohne Romeo? Wer fühlt nicht, dass ein Heinrich V. einen Falstaff als Gegensatz braucht, wie Cäsar einen Brutus?

Schwerlich dürfte aber ein einziger Künstler, und wäre er auch mit der fruchtbarsten Phantasie begabt, dem überwältigenden Gestaltenreichthum dieses Dichters gewachsen sein, während von einer Vereinigung künstlerischer Kräfte zu erwarten ist, dass eine jede in der Richtung, die ihrem Naturell und Talent vorzugsweise entspricht, Erfreuliches leisten werde. Bedingen doch die komischen Stoffe eine ganz andere Ader als die tragischen, die historischen eine andere Begabung als die phantastischen und märchenhaften, in welch allen wol ein Shakespeare gleich Unübertreffliches schaffen konnte, jeder Nachschaffende aber der Gefahr einer gewissen Eintönigkeit und Manier nur zu leicht verfallen müsste.

Der Herausgeber des Werks, Friedrich Pecht, in einer grossen Kunststadt wohnend und durch seine schriftstellerische Thätigkeit mit fast allen künstlerischen Kräften Deutschlands bekannt, hatte das Glück, für das Unternehmen eine Anzahl der ausgezeichnetsten deutschen Künstler, die sich mit Shakespeare beschäftigen, zu gewinnen. Die Bilder von Adamo, Hofmann, Makart u. a. werden zeigen, dass ihr Talent in ungewöhnlichem Masse gerade für die Aufgaben geeignet ist, deren Lösung sie hier übernahmen.

Für die Stiche hat sich durch die frühern Publicationen des Herausgebers eine Schule gebildet, eine Technik allmählich festgestellt, die zu den neuen Aufgaben die alte Sicherheit zu bringen, sie mit noch grösserer malerischer Freiheit zu verbinden vermochte, und die man in der Hauptsache als die Schule des trefflichen Raab, also eines der anerkanntesten Meister des Fachs, bezeichnen kann, der sich andere begabte Künstler noch anreihen.

Digitized by Google

Die begleitenden Texte bedurften eine etwas grössere Ausführlichkeit, als bei den frühern Galerien nöthig erschien, da in der Regel das ganze betreffende Stück zu skizziren oder doch von allen auf einem Blatte dargestellten Personen Rechenschaft zu geben war. Machen diese kurzen Erläuterungen natürlich nicht Anspruch darauf, über Shakespeare Neues zu sagen, indem sie vielmehr lediglich dazu bestimmt sind, die Auffassung des den Dichter wiedergebenden Künstlers darzulegen, so ist doch gerade durch eine solche Betrachtung der Dichtung von der malerischen Seite, die bei Shakespeare so viel stärker hervortritt als bei irgendeinem modernen Dichter, Gelegenheit geboten, ab und zu etwas zu bringen, was noch nicht alle Welt gedacht oder gelesen hat. Wenigstens gesteht der Herausgeber offen, dass er selbst über manche Stellen und Charaktere des Dichters erst durch die Auffassung der Künstler zu neuem Verständniss gekommen.

Die «Shakespeare-Galerie» wird 36 Stahlstichblätter in Gross-Quart nebst erläuterndem Text umfassen und in 12 Lieferungen erscheinen. Ein grosser Theil der Zeichnungen und Stahlstiche liegt bereits fertig vor, sodass regelmässiges Erscheinen der Fortsetzung versprochen werden kann.

Jede Lieferung enthält drei Blatt und die Bogen des dazu gehörigen Textes.

Der Subscriptionspreis beträgt 1 Thlr. 10 Ngr. für jede Lieferung.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes nehmen Unterzeichnungen an und sind bereit, die erste Lieferung zur Ansicht vorzulegen.

Leipzig, im Juni 1870.

F. A. Brockhaus.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. August.

Nr. 20.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Der „Salon" von 1870. III. — Die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft. — Korrespondenz, (Berlin). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Vermischte Kunstnachrichten. — Neuigkeiten der Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Inserate.

Der „Salon" von 1870.

III.

Paris, im Juli.

Die „Badende", deren genußreichen Anblick wir Bouguereau verdanken, ist die gediegenste Leistung aus der langen Reihe nackter Schönheiten. Es wäre müssig, sie mit ihrer älteren Schwester (1864) zu vergleichen, doch läßt sich auf beide, mit einer leisen Aenderung, das schmeichelhafte Urtheil der Herzogin von Aiguillon anwenden: „Sie hätten sie (die Manon Lescaut) vielleicht noch schöner schreiben können, doch Niemand konnte sie so schön schreiben", sagte jene zum Abbé Prevost. Bouguereau ist in der That der Bannerträger der klassischen Kunst und wird selbst von der stolzen Garde der Anciens prix de Rome als solcher anerkannt. Es könnte uns nicht beifallen, seine Verdienste zu schmälern: wir möchten ihn nur den Ponsard der Malerei nennen. Gründliche Kenntnisse, schöne Begabung, reiches Schaffen zeichnet beide aus; allein die Originalität, der zündende Funke der Begeisterung sind so dem Dichter wie dem Maler versagt. Daß der Letztere trefflich zeichnet, fein modellirt, daß seiner weichen Farbengebung höchstens etwas mehr Kraft und Frische zu wünschen wäre, dafür liefert diese „Badende" wieder einen vollgültigen Beweis: sie steht lebensgroß, den rechten Fuß auf einem erhöhten Stein, im Helldunkel gehalten, vor uns und ordnet mit beiden Händen das lange röthlichbraune Haar. Ein Sonnenblick trifft die Kehrseite der Arme und der linken Hüfte und bleibt an einem weißen Linnen hängen, das neben der holden Gestalt am Boden liegt und der Wärme des Fleischtons gar sehr zu Statten kommt.

Die gleichfalls vielbesprochene „Wahrheit" von Lefebvre kommt dieser so glücklich erfundenen Figur kaum nahe. Abgesehen davon, daß sie ganz und gar der „Wachsamkeit" des oft mit dekorativen Arbeiten beschäftigten Puvis de Chavannes nachgeformt ist, leuchtet uns die Stellung dieser nackten „Wahrheit" nicht ein. Sie hält sich mit der einen, hoch erhobenen Hand an das stramme Seil, an dem sie sich in den Brunnen herabgelassen, und hebt die andere, die uns einen Spiegel vorhält, noch höher. Die unnatürliche Haltung ihrer Arme läßt sie engbrüstig erscheinen, wogegen allerdings die weniger beleuchteten Beine kurz und dick, das rechte Knie sogar geschwollen sind. Doch ist die Zeichnung der ganzen Figur mit kühner Sicherheit durchgeführt, und die perspektivische Abtönung der Pläne, namentlich des Oberleibs, gelungen zu nennen.

An tieferem Ausdruck, stimmungsvollerem Ton übertrifft die beiden Bilder Landelle's „Velleda", eine geschmackvoll, reich, wenn auch etwas theatralisch ersonnene Gestalt. Die drohende Linke der in vollem Lichte gesehenen Priesterin schleudert den Feinden ihres Volksstammes fast ebenso lebhafte Verwünschungen zu, wie dieser zuckende Mund, wie dieser stechende Blick. Der Künstler hätte es sich wirklich ersparen können, seiner Heldin eine Rolle in die andere Hand zu drücken, auf der da zu lesen: Vae Victoribus! ja sogar: Vae Romanis! Die „Kalypso" des bekannten Henry Lehmann ist eine sehr sorgfältig ausgeführte „Akademie". Indem wir diesen Ausdruck, der uns beim ersten Anblick des Bildes einfiel, beibehalten, gestehen wir, darüber nicht im Klaren zu sein, ob er mehr Tadel ausdrückt oder mehr Lob. Die letzten der großen im Auftrage des Staates unternommenen Bilder des vielbeschäftigten Künstlers, die im Palais de justice, sind jedenfalls bedeutender. Selbst die Meister

Digitized by Google

der Kunſt erhalten ſich nicht immer auf der gleichen Höhe. Ein Gemeinplatz, den wir, in geringerem Maße, auf Bertrand anwenden wollen, jenen Lyoner Maler, deſſen „Tod der Virginia“ im vorigen Jahre ſo übertrieben gefeiert worden. Wie alle Werke ſeiner Hand, beſaß auch dieſes Bild eine gewiſſe einſchmeichelnde Glätte der Behandlung, aber an der ganzen, Alle ſo ergreifenden Kompoſition war auch nicht eine Linie neu. Die rührendſchöne h. Cäcilia von Stefano Maderno — die auch Julius Hübner als „gefallene Germania“ benützte, — hatte das Wunder des übermäßigen Beifalls gewirkt. Solche Ehren verlangt Bertrand weder mit ſeinem „Tod der Manon Lescaut“, an dem die Koſtüme das Beſte ſind, noch mit ſeinem „Gretchen im Kerker“, das er uns als ein kränkliches Kind, das ſich nicht mehr auf den Beinen halten kann, vorträgt, oder richtiger, vorlegt.

Noch müſſen wir, ehe wir zu den Bildniſſen übergehen, zweier modernen, ſehr modernen Größen gedenken, des ungleich begabteren E. Hebert und des vielleicht noch beliebteren Chaplin.

E. Hebert, der darauf verzichtet haben ſoll, ſich ein Patent auf die ausſchließliche Benützung des von ihm entdeckten ſchwächlichen, ſentimentalen, an einem poetiſchen Zehrfieber leidenden Italiens zu nehmen und für dieſe edle Uneigennützigkeit mit der Direktorſtelle an der franzöſiſchen Akademie in Rom belohnt wurde, dieſer Chopin der Malerei, deſſen Mal'aria das am häufigſten nachgeahmte Bild des Luxembourg iſt, hat den „Salon“ mit zwei Bildern beehrt, die ſchon in ſofern Erſtaunen erregten, als er ſich endlich einmal wieder geſunder Modelle bediente. Die kernfeſte Diana, die in ſeinem, „der Morgen und der Abend des Lebens“ benannten, lebensgroßen Bilde die Hauptperſon ſpielt, iſt ein ſehr glücklicher Griff des äußerſt gewandten Künſtlers. Ja ſogar die Alte, die ein wenig hinter ihr auf der Erde hockt, iſt eine lebendige Geſtalt; allein, wie häßlich ſie iſt! Soll man darin etwa eine poetiſche Idee finden? Doch was reden wir von einer Idee überhaupt? Wenn ſich die beiden Figuren die Hände hielten, hätte das allenfalls einen poetiſchen Gedanken vermitteln können; in der Stellung, in der ſie der gefeierte Virtuos bringt, bezeichnen ſie höchſtens einen Gegenſatz, der freilich mit allen geiſtreichen Mitteln ausgeführt iſt, über die Hebert wie kein Anderer verfügt. Dem zweiten Bilde, der „italieniſchen Volksmuſe“, möchten wir noch eingehendere Vorwürfe machen, wäre es nicht von einer ſo reizenden Behandlung der Farbe. Es ſtellt eine junge Römerin vor, die Mandoline im Arm. Der bräunliche, etwas vorgeneigte Kopf mit ſeinen beiden bildſchönen, aber auch zum Erſchrecken großen Augen, iſt wie aus weichem Wachs gebildet; Hals und Buſen ſchimmern unter einer feinen, gelblichen, weichen Mandelhaut, und dieſe die Saiten verſuchende Hand, man möchte ihr eine Seele andichten! Allein alles das genügt Hebert nicht, um ſeiner Wirkung gewiß zu ſein. Eine Reihe ſchwarzer Perlen muß den Glanz des Halſes heben; die ſchlanken Ohrgehänge ſcheinen zu ſchwanken, und ſchimmern und glänzen höchſt unbeſcheiden in jenem von rückwärts einfallenden Sonnenſtrahl, der das loſe, leichte Halstuch der Muſe auf der linken Achſel in eine blendendweiße Kreideſchicht verwandelt.

Für Hebert iſt jede Kompoſition nur ein Farbenmotiv, das er entweder durch willkürliche Diſſonanzen ebenſo überraſchend unterbricht, wie abſchließt, oder in ſüßlicher Traumſeligkeit verdüftelt. Ein einfaches Thema ſchlicht und gerecht durchführen, das wäre tief unter ſeiner .... Manier.

Der roſentrunkene Chaplin iſt faſt ein eben ſo großer Liebling der Damen, wie der bleiche Hebert; er hat aber auch nur das mit ihm gemein. Während der Letztere ſein Inſtrument meiſterhaft ſpielt, haben wir von dem Erſteren noch kein einziges Bild geſehen, das redlich gezeichnet, wo auch nur die Hauptpläne der Formen angegeben wären, das ſich über das Anmuthige erhoben hätte, oder nicht am Lüſternen hangen geblieben wäre. Aber da er nur Kinder, junge weibliche Weſen und Göttinnen, und ſie alle ausſchließlich mit nichts als lichten — aber trockenen, harten Farben malt, dürfen wir nicht in Abrede ſtellen, daß Monſieur Chaplin ſogar das Haupt einer ganzen Schule geworden iſt. Gegen die Mode helfen alle Theorien nichts. Unwillkürlich fällt uns, ſelbſtverſtändlich ohne unmittelbaren Bezug auf das Vorgehende, das verſtändige Wort Roſſini's ein: „Se Wagner piacera, Wagner avra ragione“.

Unter den Bildniſſen dieſer Ausſtellung ſind einzelne ganz vortrefflich; vor allen das der Herzogin von Vallombroſa, das neuerdings die Ueberlegenheit Cabanel's in dieſem Fache bewährt. Es iſt ein Bildniß von einer ſolchen Unmittelbarkeit und Wahrheit der individuellen Lebensauffaſſung, von einer ſo ruhigen, milden Farbenſtimmung und von ſolcher Gediegenheit in der materiellen Vortragsweiſe, daß wir es ſehr hochſtellen. Wenn der Meiſter klüglich vermeidet, daß die Weichheit ſeiner Behandlung in Flauheit ausarte, wird ihm Niemand den erſten Rang unter allen Künſtlern ſtreitig machen, die eine weibliche Geſtalt lebendig auf die Leinwand zu übertragen verſtehen. Ihm zunächſt dürfte Thirion kommen, dem wir das anſpruchsloſe, ſeelenvolle Portrait einer Frau verdanken, die weder ſchön, noch hübſch, nicht einmal eitel iſt, und doch Jedem, der es mehr als im Vorbeigehen anſieht, zu Herzen ſpricht. Die zahlreichen Bildniſſe, die, wenn gleich nur Mittelgut, durch die Dargeſtellten Aufſehen erregen, übergehen wir abſichtlich, um noch der vorzüglichſten der in alle Weltgegenden ſchweifenden Genremaler erwähnen zu können. Unter dieſen wollen wir einen jungen Künſtler, der durch geſchmeidig markige Behandlung, durch eine gewiſſe ganz eigenthüm-

Digitized by Google

liche maleriſche Wirkung feſſelt, zuerſt nennen. Pille, der erſt zum zweitenmal an die Oeffentlichkeit tritt, ſchildert die Scene, wie Sancho Panſa der Herzogin ſeine Abenteuer erzählt. Das geiſtreich belebte, in Stoffen und Beiwerk meiſterlich ausgeführte Bild erhält leider durch den Fehler, daß alle Köpfe gleich fett, weich und grau ſind, ein fleckiges Ausſehen; doch hat dieſer junge Mann ein zu reiches Talent, um ſich nicht vollends herauszuarbeiten. An Vorbildern, die er ſich zum Muſter nehmen kann, fehlt es im Genre nicht: Claude's „Rückkehr von der Jagd" legt ihm all' den Gewinn vor Augen, den der Künſtler aus einer ruhigen Lichtwirkung, aus fein abgeſtuften Tönen ziehen kann; Eugène Giraud's „Beichte vor dem Stiergefecht" mag ihm beweiſen, wie gut ſich die Glätte der Behandlung mit der Kraft des Ausdrucks verträgt.

Ein ganz ausnahmsweiſer Erfolg iſt, und das mit vollem Rechte, einem Bilde Vibert's zu Theil geworden, auf dem der arglos ſchlafende Gulliver ganz gemüthlich ſchnarcht, während die liliputaniſchen Großen, die ihn mit allen möglichen Stricken und Maſchinen an den Boden feſſeln ließen, das Erwachen des Rieſen ſchon ungeduldig erwarten. Das Bild iſt ſo reich, ſo geiſtreich erfunden, daß es Swift ſelbſt freuen würde. Was die Art anbelangt, in welcher der phantaſiereiche Maler all dieſe neugierigen Zwerge und ſuperklugen Gelehrten mit dem menſchlichen Wunderthier beſchäftigt zeigt, wie er den ganzen glänzend koſtümirten Ameiſenhaufen behandelt, ſo läßt ſie ſich nur mit der ſeltenen Kunſtfertigkeit Zamacois' vergleichen, mit dem Vibert überhaupt eine ſo auffallende Verwandtſchaft hat, daß ſchon manches ihrer gemeinſchaftlich gemalten Bilder für das Werk des Einen oder des Andern gehalten und geprieſen wurde. Das macht für Alle, die ſich unſeres erſten Artikels erinnern, jedes weitere Lob Vibert's überflüſſig.

Eug. Obermayer.

Die Jahresausſtellung der Wiener Künſtlergenoſſenſchaft.

II.

(Schluß).

Auf keinem Gebiete der Staffeleimalerei herrſcht gegenwärtig in Wien eine größere Rührigkeit und ein lebhafterer Streit der Meinungen und Richtungen, als auf dem der Landſchaft. Hört man unſre jungen Verehrer des Paysage intime, ſo ſcheint es mit dem landſchaftlichen Stylbilde für immer aus zu ſein. Leiht man wieder den Styliſten ſein Ohr, ſo haben die Intimen gar kein Anrecht auf die Zukunft. Im Uebrigen iſt auf beiden Seiten dafür geſorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachſen. Sie gedeihen indeſſen vorläufig ganz luſtig neben einander; und was das Allertröſtlichſte bleibt: auch außer dem Parteirevier kämpft ſich manches geſunde Talent rüſtig zu tüchtigen Leiſtungen und wohlverdienter Anerkennung durch, und ſelbſt an ſcheinbar ausgetretenen Pfaden ſprießen friſche Keime und Blüthen aus dem Boden.

Bevor das impoſante Bild von Gude („Sturm an der Norwegiſchen Küſte"), welches unſer Karlsruher Korreſpondent bereits den Leſern geſchildert hat, zur Ausſtellung kam, übten die Werke der jüngeren Wiener Schule, namentlich die von Ruß, Jettel und Lichtenfels die größte Anziehungskraft auf das Publikum. Der Letztgenannte darf allerdings mit den beiden Schülern Zimmermann's nicht in dieſelbe Altersklaſſe geſetzt werden; er iſt noch ein Schüler Steinfeld's, war ſpäter in Düſſeldorf und hat auch von der Münchener Schule, namentlich von Schleich, Einwirkungen empfangen. Trotz der Gefahr des Eklekticismus, welche in einem ſolchen Entwicklungsgange liegt, ſehen wir Lichtenfels mit Glück ſeine tüchtige Individualität zur Geltung bringen. Das Hauptbild von ihm, welches im großen Ausſtellungsſaal dem Eintretenden ſofort entgegenleuchtete, eine Anſicht von Lundenburg, darf in dem ſonnigen Duft ſeines Tons und in der ſoliden maleriſchen Durchführung den erquicklichſten Leiſtungen der deutſchen Landſchaftsmalerei der Gegenwart beigezählt werden. Gleich darunter hing ein allerliebſtes Bildchen von Jettel: „Motiv bei Dieppe", mit herrlichem Ausblick auf das Meer an ſchroff aufſteigender Küſte; im Vordergrunde zwei etwas dick ausgefallene Mauleſel. Während Jettel nur mit dieſem einen (zudem älteren) Bildchen auftrat, ließ R. Ruß ſein eminentes Talent in vier größeren und kleineren Werken (ſämmtlich mit Motiven aus Eiſenerz) leuchten. Der braunſtige Ton des Erdreichs und Gemäuers, der manchen Beſchauer dieſer Bilder beim erſten Anblick unangenehm berührt haben mag, und zu dem das lebhafte Grün der Vegetation einen energiſchen Gegenſatz bildet, erklärt ſich aus der Beſchaffenheit des erzhaltigen Geſteins der Gegend. Aber was vom Standpunkte der Naturtreue unanfechtbar ſein mag, iſt bekanntlich nicht immer glücklich gewählt vom Standpunkte der Kunſt. Ruß brachte es daher trotz aller Brillanz der Technik, beſonders in den beiden größeren Bildern, zu keinem ganz befriedigenden Reſultate; die Wirkung iſt durch Einzeleffekte und übertrieben fleißig ausgeführtes Detail zerſtückt; es fehlt der beſeelende Hauch einer großen und innigen Naturanſchauung. Entſchieden glücklicher war der Künſtler in den zwei kleineren Bildern, von denen eines von der Akademie für ihre Sammlung angekauft wurde. — Von den jüngeren Genoſſen der Letztgenannten ſind noch Schindler mit ſeiner „Partie im Prater", Ribarz und Ladislaus v. Paal hervorzuheben. — Meiſter Albert Zimmermann hatte eine durch Linienſchönheit und Feinheit des Tons ausgezeichnete Anſicht des ſteinernen Meeres bei Berchtesgaden ausgeſtellt; Hanſch vier durch die ſchlichte Wahrheit ihrer Auf-

Digitized by Google

faſſung anſprechende Gebirgsbilder; Munſch eine Anzahl friſch und anſpruchlos der Natur abgewonnener Anſichten aus der Umgebung von Wien. Die übrigen Wiener Landſchafter waren zwar durch keine gerade erheblichen Leiſtungen vertreten; aber im Ganzen gewährte die Schule den Anblick einer, trotz aller Buntheit der Beſtrebungen, unbeirrt aufſtrebenden Thätigkeit.

Von den Franzoſen waren Corot, Diaz, Rouſſeau, von den Deutſchen vor Allen Ebel, Cloß („Winterabend") Seibels, Schleich, die Thiermaler Fr. Voltz, Loſſow und Brendel in ausgezeichneter Weiſe repräſentirt, ohne daß die Ausſtellung in dieſen Gebieten einen neuen Geſichtspunkt dargeboten hätte. Auf einer neuen Bahn fanden wir dagegen den Münchener Bernhard Fries, den die Leſer aus dem Cyklus italieniſcher Landſchaften, von welchem die Zeitſchrift eine Probe gab, vornehmlich als Anhänger der Schule Rottmann's kennen. Er ſtellte zwei ſchlichte, durch feine Beobachtung und äußerſt ſorgfältige Durchbildung anziehende Naturbilder „Morgen und Abend im Heidelberger Walde" aus, welche ſich ebenſo ſehr von der flüchtigen Stimmungsmalerei der Franzoſen wie von der glatten, gläſernen Vortragsweiſe unſrer gewöhnlichen Salonlandſchafter fern halten. Leider waren die Bilder nicht glücklich gehängt, ſo daß von den Augen des großen Publikums wohl nur ſelten ein flüchtiger Blick auf ihre anſpruchsloſe Erſcheinung gefallen ſein mag.

Die Plaſtik bildet immer noch die ſchwächſte Seite der Wiener Kunſt, ſo manches hoffnungerweckende Talent ſich auch in jüngſter Zeit hervorgethan und die erſten friſchen Lorbeern gepflückt hat. Dieſe Ausſtellung bot an größeren Skulpturwerken abſolut nichts Neues von hervorragender Bedeutung dar. Wie immer liebenswürdig und geiſtreich erwies ſich Otto König in einigen kleinen allegoriſchen Reliefs („Harmonie", „Heitere und ernſte Kunſt"). Durch ihre ſcharfe Charakteriſtik und ſaubere Ausführung zeichneten ſich die Statuetten in Terrakotta und Elfenbeinmaſſe von A. v. Wahl in München aus; ſie führen uns die Typen deutſcher und fremder Völkerſtämme in ihren Nationalkoſtümen mit oft ſchlagender Wahrheit und Lebendigkeit vor Augen.

In der Abtheilung für die graphiſchen Künſte bildete Henriquel Dupont's neuſtes Meiſterwerk, der Stich nach Paolo Veroneſe's „Gaſtmahl zu Emaus" im Louvre, unſtreitig den Höhepunkt. Es iſt als die Arbeit eines Greiſes ein wahres Wunder von Sicherheit und Feinheit der Stichelführung und giebt das Original mit einer Treue im Detail und mit einer Zartheit der koloriſtiſchen Abſtufung wieder, wie ſie von keiner der bisherigen Reproduktionen des herrlichen Bildes auch nur entfernt erreicht wurde. Die im friſchen Aufſtreben begriffene Wiener Kupferſtecherſchule war, abgeſehen von zwei vortrefflichen Zeichnungen von Claus und Jasper, namentlich durch zwei Arbeiten des fleißigen und begabten Sonnenleiter vertreten. Das eine dieſer Blätter, nach den „Jungen Katzen" von Knaus, hatte ſchon auf der vorjährigen Ausſtellung in München die Blicke der Kenner auf ſich gezogen. Es gehört entſchieden zu den vollendetſten Leiſtungen des deutſchen Grabſtichels aus jüngſter Zeit. Der Kunſthändler Käſer in Wien, auf deſſen Beſtellung der Stich nach einer Zeichnung von L. Jacoby und unter deſſen Direktion ausgeführt wurde, hat auch das ebenfalls ausgeſtellte Pendant dazu herausgegeben, den Stich von E. Willmann in Karlsruhe nach dem „Frühling" von Knaus. Es iſt das früher von uns erwähnte köſtliche Bildchen eines Kindes, das im hohen Wieſengraſe Blumen pflückt. Der Stecher hat die ungemein delikate Aufgabe auf's glücklichſte gelöſt. Die Blätter bilden zwei reizende Gegenſtücke. Das zweite Blatt von Sonnenleiter, welches wir mit Freude begrüßten, war eine Probe aus dem Album von Stichen nach modernen Meiſtern, welches der Wiener Verein zur Beförderung der bildenden Künſte in Gemeinſchaft mit dem Hamburger Kunſtverein unternommen hat. Da wir demnächſt in der Lage ſein werden, einen Abdruck dieſer Platte den Leſern der Zeitſchrift vorzuführen, beſchränken wir uns hier auf die Bemerkung, daß die Arbeit Sonnenleiter's den geſchmackvoll gewählten Gegenſtand — eine Kindergruppe aus Laufberger's Opernvorhang — in der gelungenſten Weiſe reproducirt.

Eine in ihrer Art muſterhafte Publikation iſt auch das Prachtalbum, in welchem der Rheiniſch-weſtfäliſche Kunſtverein Rethel's grandioſen Freskencyklus im Rathhauſe zu Aachen xylographiſch herausgiebt. Eine Probe dieſer von der Brend'amour'ſchen Anſtalt ausgeführten Holzſchnitte war voriges Jahr in München ausgeſtellt und erweckte die höchſten Erwartungen, welche das auf der Wiener Ausſtellung vollſtändig vorliegende Werk in jeder Hinſicht erfüllt hat. Der Holzſchnitt iſt auf Grundlage der Kartons in einfachen kräftigen Konturen gehalten und giebt nicht nur die Kompoſition, ſondern auch den Zug der Handſchrift des großen Meiſters oft mit überraſchender Treue wieder. Ganz beſonders gilt dies von denjenigen Stöcken, welche von A. Baur gezeichnet ſind, während die Zeichnungen J. Kehren's hie und da an einer gewiſſen Kleinlichkeit und Unſicherheit der Behandlung leiden. L.

Korreſpondenzen.

Berlin, im Juli 1870.

B. M. Nicht über vielerlei zu berichten, iſt heute meine Abſicht, ſondern nur einige bemerkenswerthe Novitäten zu begrüßen, die ſich kürzlich — trotz der Annäherung der großen Ausſtellung — hier eingefunden haben.

Bei den Künſtlern nimmt weitaus in erſter Linie und in ungewöhnlichem Grade das bereits während ſeiner Ent-

Digitized by Google

ſtehung vielgenannte neueſte Kapitalwerk Wilhelm Camphauſen's die Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Es iſt ein ſehr koloſſales Reiterportrait Friedrich's des Großen. Der König, in der Epoche ſeines Lebens etwa gegen das Ende des ſiebenjährigen Krieges, auf einem ſtellenweiſe gelblich gefleckten Schimmel reitend, ſprengt ziemlich direkt aus dem Bilde hervor, begleitet von ſeinen Generalen, unter denen links Seidlitz rechts Ziethen noch ſehr wohl erkennbar und treffend charakteriſirt ſind. Rechts im Hintergrunde iſt ein Grenadierregiment aufmarſchirt, deſſen erſte Glieder durch den aufgewirbelten Staub hindurch ſichtbar werden.

Das Bild hat unſere Tageskritik, die ihr Beſtes darin leiſtet, die relative Größe in all den Kleinigkeiten zu entdecken, die auf den Markt kommen, etwas aus der Faſſung gebracht. Ein günſtigeres Urtheil konnte Camphauſen über ſein Werk nicht wünſchen. Das Bild iſt vom Könige für einen Hauptſaal des Berliner Schloſſes beſtellt, hat alſo Sinn und Bedeutung eines Monumentes, und aus dieſem Geſichtspunkte heraus iſt es allein richtig zu beurtheilen. Der Künſtler hat den Lebensnerv ſeiner Schöpfung vollkommen richtig erkannt; die Monumentalität des Eindrucks, die Großartigkeit der Sinnesweiſe hat ihm in erſter Linie geſtanden, und in dieſer Beziehung kann nicht wohl mehr von ihm verlangt werden, als er geleiſtet hat.

Wenn man ſich auf Hervorbringungen der neueren Kunſt beſchränken will, ſo ſind nicht viele Pendants für dieſes maleriſche Monument aufzuzählen; nehmen wir aber auch gleich das Beſte, ſo darf Camphauſen ſich dreiſt den Vergleich gefallen laſſen. Was iſt David's berühmter Napoleon auf dem St. Bernhard? Eine pomphafte Theaterſcene; das ſich recht zur Unzeit bäumende Roß, der zuſammengekauerte Reiter, und als äußerſtes Mittel des Pathos jene Epigraphik à la Kieſelack, zu der die Namen der größten Feldherrn der Vergangenheit in majorem novi Caesaris gloriam gemißbraucht werden; das Ganze aber in der ſteifſten akademiſchen Weiſe gemalt, deren David nur irgend fähig war. — Hier aber ſehen wir einfach, ohne geſuchte Beziehungen und erkünſtelte ſceniſche Effekte den königlichen Feldherrn an der Spitze ſeiner Armee, die für die Phantaſie durch die neben ihm ſichtbaren Geſtalten genugſam angedeutet iſt; ohne übertriebene Haſt, in ſicherer Haltung und unbedingter Beherrſchung ſeiner Perſon und ſeines Thieres ſprengt er die Front der Truppen hinab; und auch jene unmonumentale Bedrohung des Beſchauers, die man in der Gangart des Pferdes hat finden wollen, iſt meines Erachtens vollkommen durch die eingeſchlagene Richtung deſſelben aufgehoben, der zufolge der König in nächſter Nähe vorbeizureiten, nicht aber den Standort des Betrachtenden zu gefährden den Anſchein hat.

Sehen wir nun aber von der ſehr vortrefflichen Staffage ab, lediglich auf das königliche Portrait, ſo wirkt daſſelbe ſo einheitlich, kräftig und erfreulich, daß im Totaleindruck ſchwerlich mit Recht etwas Weſentliches vermißt werden dürfte. Ich ſchweige davon, daß die überaus ſchwierige Zeichnung des Pferdes in ſeiner gewagten Verkürzung von der vollkommenſten Meiſterſchaft zeugt, daß Bewegung, Form und Ausdruck, zumal des Kopfes, die edelſte Pferdenatur in vollendeter Weiſe vorführen, daß bei den unſcheinbarſten Mitteln die Luftperſpektive ſo vorzüglich iſt, daß man den Vorderleib des Roſſes aus dem Bilde herausragen zu ſehen meint: auf die Figur des Reiters kommt es an, ſie muß ſich als das Dominirende erweiſen, und ſie thut es. Der Zuſammenhang zwiſchen Mann und Roß, die Herrſchaft eines Willens in der Gruppe kommt ſo ſchlagend zu Tage, wie es nur ein gewiegter Kenner der Reitkunſt bewirken konnte, und Alles weiſt auf den Reiter als den lebendigen Mittelpunkt des Ganzen hin.

Man hat den Vorwurf erfunden, der Reiter ſcheine zu unbedeutend gegen das koloſſale Pferd. Soll damit ein thatſächlich unrichtiges Größenverhältniß zwiſchen beiden Körpern gerügt werden, ſo iſt der Vorwurf offenbar unbegründet und kann im Ernſte nur von Jemandem erhoben werden, der einen unzuläſſig nahen Standpunkt dem Bilde gegenüber gewählt hat. Ein anderes aber als das natürliche Verhältniß wird doch die mit der Kunſt realiſtiſch gewordene Kritik im Ernſte nicht verlangen wollen. Indeſſen iſt es überflüſſig, gegen die Kritik zu polemiſiren. Es ſei uns nur noch geſtattet, Einiges über das Bild ſelbſt zu äußern.

Ich fange an mit einem Punkte, der mir nicht ganz befriedigend ſcheint: der Kopf, von gewaltiger Kraft, mit herrſchendem Blick und voll energiſchen Lebens, hat doch gleich demjenigen in dem Bilde des Künſtlers auf der vorigen Kunſtausſtellung (Friedrich der Große im Margarethenkloſter zu Prag bei der Leiche Schwerin's) etwas Stieres im Auge, was der Künſtler ſicher für hiſtoriſch hält, — ſonſt hätte er nicht nöthig gehabt, mehrere Male in denſelben Ausdruck zu verfallen, — das ich aber für mein Theil aus den beſtbeglaubigten gleichzeitigen Portraits des Königs nicht herausfinde, und das, meiner Anſicht nach, überhaupt, auch wenn wirklich vorhanden, dem Künſtler zu mildern eher als zu prononciren obläge.

Nach dieſem Zweifel aber kann ich nur mit um ſo größerer Intenſität zum Lobe und zur Bewunderung zurückkehren. Die Farbenhaltung iſt die angemeſſenſte, die ich mir für ein derartiges Bild denken kann. Unſere modernen koloriſtiſchen Bravourſtückchen, die ich am rechten Orte ſehr gern anerkenne, ſind viel zu ſubjektiv und aufdringlich, als daß ſie ſich mit dem Ernſt einer monumentalen Darſtellung paſſend vereinigten. Mit weiſer Abſicht hat daher Camphauſen ſeine Färbung in einem feinen Grau gehalten, welches gleichwohl große Kraft in dem höchſten Lichtton wie in den entſchiedenen Schattenpartien

Digitized by Google

zuläßt. Das Bild erhält dadurch eine wunderbare Objektivität und Ruhe. Dieser Charakter aber wird noch verstärkt durch die Art der Behandlung. Wir sind nachgerade an die „grande brosse“ mit ihrer unwirrschen Art so gewöhnt, daß wir für eine solide Impastirung und schlichte Pinselführung zumal bei großen Dimensionen gar kein Organ mehr haben. Mir scheint, man muß es Camphausen Dank wissen, daß er nur stichhaltige Mittel gewählt, alle Effekthascherei mit dem Machwerk aber bescheiden unterlassen hat. Daß er nicht aus Aengstlichkeit auf das Ungestüm moderner Virtuosität verzichtet hat, braucht der nicht zu beweisen, dem das Schwierigere gelungen ist. Nur in den hellsten Lichtern, auf dem Pferde, erforderte die Rücksicht auf kräftige Wirkung einen flotteren Farbenauftrag, und dort ist auch das erreichte Maß der Kraft um so größer. — Zusammenfassend müssen wir eine entschiedene Größe des Sinnes und eine nicht bloß äußerliche, sondern wirkliche, innerliche Großartigkeit des Werkes mit voller Befriedigung anerkennen.

Von den Gemälden, die noch mit diesem ausgestellt sind, nur noch ein Kuriosum; denn nachgerade fallen die Symptome des Hildebrandt-Paroxysmus nur noch unter den Gesichtspunkt der Lächerlichkeit. Von einer anderen Feder ist neulich — sehr glimpflich — über die Arbeiten aus Hildebrandt's früherer Zeit (um 1850) berichtet worden, die hier wieder zu Ansicht und Kauf ausgestellt waren. Gleichzeitig stand Adolph Menzel's Jubiläumsblatt für den Messingfabrikanten Heckmann zur Ansicht. Ich konnte nicht umhin, mir ein einfaches Regel-de-tri-Exempel vorzulegen. Wenn Hildebrandt's Madeira-Studien gegen 30,000 Thaler kosten (à Blatt 500 Thlr., nur zusammen verkäuflich!), was gilt dann Menzel's Blatt? Ich habe kein rationelles Verhältniß auffinden können; also muß die Unvernunft wohl in den gegebenen Größen stecken. Jetzt kommen nun zwei Stücke aus der Nachlaßauktion wieder zum Vorschein, die die Leser noch kennen (s. Kunstchronik 1869, S. 116): die Winterlandschaft mit Mühlen, die mit 450 Thlr. ersteigert wurde, und die Landschaftstudie mit „anscheinend“ Birken, deren Zuschlag zu 100 Thlr. ohne weiteres Angebot erfolgte. Der glückliche Besitzer der ersteren bietet jetzt sein Juwel zu dem Schleuderpreise von 1500 Thlr. irgend einem bis jetzt leer ausgegangenen Liebhaber des Meisters großmüthig zum Kaufe dar, während derjenige des anderen seinen Besitz noch immer für unschätzbar hält, und daher nur vorübergehend wieder dem unglücklichen, Hildebrandt nicht besitzenden Publikum sein unverkäufliches „Bild“ vor Augen führt. Nachgerade, scheint mir, wird die Sache zum Schämen.

Zum Schluß erwähne ich noch ein plastisches Werk, die Büste Friedrich Spielhagen's von dem Bildhauer F. Hartzer, einem seit Kurzem hier domicilirten Schüler Hähnel's. Der Kopf des beliebten Dichters bietet, glaube ich, für die plastische Gestaltung eigenthümliche Schwierigkeiten dar, so befremdend dies bei den energisch geschnittenen edlen Formen, namentlich des Profils, scheinen könnte; denn ein großer Theil des Reizes dieser Züge liegt in der ihnen eigenen Beweglichkeit und in dem lebhaften Glanze, dem fortwährend wechselnden Ausdruck. In Ansehung dieser Schwierigkeiten ist dem Künstler seine Aufgabe wohl gelungen. Die großen Züge sind wirksam fest gehalten; etwas mehr belebtes und belebendes Detail mit gewandter Hand ohne den Schein der Absichtlichkeit dazu gefügt, hätte wohl gethan, um unter den wechselnden Aspekten wenigstens einen voll und ganz festzuhalten. Immerhin wird das Portrait den vielen Freunden des Dargestellten willkommen sein.

Gern hätte ich auch noch der Sachse'schen permanenten Gemälde-Ausstellung einen Besuch abgestattet, die sich seit Kurzem, um der Konkurrenz der Künstlerausstellung mit Erfolg die Spitze bieten zu können, äußerlich zweckentsprechend verändert und den neuen Titel eines „internationalen Kunstsalons“ angenommen hat: ein Name der bei der Umsicht und Rührigkeit des jungen Besitzers (der Sohn des Begründers der „permanenten Ausstellung“ hat das Geschäft jetzt allein übernommen) jedenfalls kein leerer Klang bleiben wird. Für diesmal muß ich es bei der Bemerkung bewenden lassen, daß sowohl in Malerei wie Plastik recht bemerkenswerthe und schöne Arbeiten ausgestellt sind, so daß das alte Institut neben und gegenüber dem neuen seinen Ruf und seine Stellung aufrecht erhält. Nächstens mehr.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

†† **Aus den Sitzungen der archäologischen Gesellschaft zu Berlin** vom 14. Juni und 5. Juli verdienen die Vorträge von Prof. Böttticher Beachtung, insofern in ihnen Ansichten über die Figuren der Giebelgruppen vom Parthenon ausgesprochen wurden, die zum großen Theil weit von den bis jetzt allgemein verbreiteten abweichen, freilich nur selten zu ihrem Vortheile. Zunächst hat Prof. Böttticher bei der nun ziemlich vollendeten Umstellung der Abgüsse im Museum die sogenannte Nike des östlichen Giebels von dort entfernt und ihr einen Platz im westlichen Giebel angewiesen, indem er glaubt, in ihr die Wagenlenkerin der Athena entdeckt zu haben. Freilich spricht gegen diese Vermuthung die Zeichnung Carrey's, der bei der Wagenlenkerin den linken Schenkel höher sein läßt als den rechten, während bei der Nike der richtig hinzugefügte rechte Schenkel bedeutend höher liegt als der linke, sowie daß nach der Bemerkung bei Vaux in seinem Kataleg der Torso „auf dem Boden des Giebels“, nämlich des östlichen, also umgestürzt, so daß er von Carrey nicht gesehen und gezeichnet werden konnte, gefunden worden ist. Ansprechender ist eine zweite, auf dieselbe Figur bezügliche Vermuthung, nach welcher ihr der sogenannte Weber'sche Kopf aufzusetzen ist. Der Kopf, allgemein als zum Parthenon gehörig angesehen, ist wahrscheinlich von dem Sekretär Morosini's mit nach Venedig genommen, aus seinen Händen in den Besitz des Kaufmann Weber übergegangen, und schließlich von Graf Laborde in Paris erworben, wo er sich noch jetzt befindet. Der Ausdruck und Schnitt des Gesichts, die Flechten, der Olivenkranz kommen wohl einer Nike zu, und wenn man die häßliche Restauration des Hinterhauptes, die in Paris gemacht ist, und wodurch der Kopf um 1½ Fuß verlängert wird, entfernt, so stimmen auch die Größenverhältnisse des Kopfes wohl mit denen der übrigen Figuren zusammen. Also unmöglich ist diese Annahme nicht. Von den zu den Giebelsculpturen gehörigen Fragmenten ist es Hrn. Prof. Böttticher

Digitized by Google

noch gelungen, zwei unterzubringen; er hat nämlich den rechten Arm und einen Theil des linken der Amphitrite gefunden. Weniger glücklich ist die Beziehung der Platte mit zwei Fußresten und einem Baumstamm auf die hinter der oben besprochenen Wagenlenkerin befindliche Figur, die, nach ihm fälschlich Ares genannt, wegen des erhaltenen Baumrestes, des Oelbaumes, Erichthonios zu bezeichnen wäre. Jedoch wenn man auch davon absehen wollte, wie fraglich die Zugehörigkeit dieser Platte zu den Parthenonskulpturen ist, gesetzt auch daß man zugeben wollte, daß die zu ergänzenden Füße des sogenannten Ares mit den auf der Platte sich findenden Fußresten übereinstimmten: dennoch kann man Böttticher's Hypothese schwerlich zustimmen, weil die beiden erhaltenen Füße beschuht sind und einer Frau angehören! Anfechtbar ist auch die in Betreff der kurz darauf folgenden Gruppe, des liegenden Mannes und der Frau, vorgetragene Behauptung, wonach nämlich das hinter beiden befindliche, bis auf Kopf und Schwanz wohl erhaltene Thier nicht eine Schlange, sondern ein Seeungethüm, einen Hippokampen bedeuten soll. Ich muß gestehen, daß ich auch bei wiederholtem Betrachten der erhaltenen Theile von einem Hippokampen nichts entdeckt habe; aber auch selbst die Richtigkeit dieser Behauptung vorausgesetzt, fragt es sich doch noch immer, ob in Folge dessen den beiden Figuren die Benennung: „Marathon und Salamis" mit Recht zukomme. Die in der Ecke liegende Figur des westlichen Giebels wurde als Kephisos bezeichnet, wie sie nicht nur von Friederichs (Bausteine I. S. 151) sondern schon von G. Welcker genannt worden ist. Der östliche Giebel hat außer dem Verluste der Nile bis jetzt keine Veränderung im Berliner Museum erfahren; doch steht ihm eine große Erweiterung bevor. Prof. Böttticher hat nämlich gefunden, daß in der Schule des Phidias die einzelnen Stoffe, mit welchen die Figuren bekleidet gedacht wurden, ganz scharf durch die Darstellung der Saltante unterschieden wurden: eine Entdeckung, die übrigens auch schon anderweitig bekannt war; so spricht z. B. Brunn in seiner Schrift über die Leukothea davon. Da nun die Pallas Medici, schon längst als die Statue bezeichnet, welche den Parthenonskulpturen am nächsten steht, gleichfalls diese Unterscheidung des Stoffes zeigt, folglich in die Schule des Phidias gehört, auch ihre Größenverhältnisse, wenn man bedenkt, daß sie in der Mitte stand und folglich über die anderen Figuren hervorragen mußte, denen der andern entsprechen, so ist, nach Böttticher, die Vermuthung höchst wahrscheinlich, daß uns in ihr die Athena, die Hauptfigur der Ostseite, erhalten ist. Wahrscheinlich wird man binnen kurzer Zeit die Pallas Medici unter den Figuren des Ostgiebels zu bewundern haben. Freilich könnte man meinen, daß nach den heftigen Bewegungen, den Zeichen des größten Schreckens und der äußersten Ueberraschung, wie sie sich auf den erhaltenen Gesichtern der übrigen Gestalten spiegeln, eine andere Erscheinung der neugeborenen Göttin, nämlich mit Aegis, Helm, Lanze und Schild vorauszusetzen sei, aber „die Worte des Pausanias, wo er von der γένεσις spricht, bedeuten gar nicht die Geburt der Göttin, sondern nur ihr Erscheinen in Attika." Freilich auch dann bleiben immer noch einige leise Zweifel über die Berechtigung, eine Figur, von deren Auffinden wir nichts Näheres wissen, in die Parthenonskulpturen, und zwar an eine bestimmte Stelle, einzurücken. Dagegen ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die eine in Berlin befindliche Metopenplatte der Ostseite, auf die Zähmung des Pegasus durch Pallas gedeutet (Friederichs, Bausteine I. S. 152**), nicht ein, sondern zwei Flügelrosse gehabt haben muß (es sind z. B. drei Hinterfüße ganz deutlich erhalten) und deshalb richtiger auf Pelops, dem Poseidon zwei Flügelrosse geschenkt hatte, zu beziehen ist.

♂ **Von dem Kölner Domwerke des Architekten Franz Schmitz** sind bis jetzt acht Lieferungen erschienen. Nach längerer Pause werden in der nächsten Zeit die 9. und 10. Lieferung ausgegeben werden. Ueber die hohe Bedeutung, welche dieses schöne Werk für Architekten wie Kunsthistoriker hat, ist in der ganzen Gelehrten- und Künstlerwelt nur eine Stimme. Daß Franz Schmitz der geeignete Mann für die Herausgabe eines architektonischen Werkes über den Kölner Dom ist, dafür bürgt die Thatsache, daß derselbe seit einer Reihe von Jahren mit der selbständigen Ausarbeitung der Domwerkzeichnungen auf Grund der von ihm persönlich besorgten nothwendigen Aufnahmen und Messungen, sowie mit Studien an dem alten Bauwerke selbst betraut war. Die Lösung der ästhetischen Aufgabe beim Dombau war in den Bereich seiner völlig selbständigen Wirksamkeit gegeben, womit die Ueberwachung der speziellen Steinmetztechnik, namentlich in Bezug auf die Reproduktion des ornamentalen Details in den Werkhütten, sowie die Arbeiten auf dem Reißboden in engstem Zusammenhang stand. Die von Schmitz entworfenen Pläne und Zeichnungen, die in der Plankammer der Dombauverwaltung ruhen, geben sprechendes Zeugniß dafür, daß die schwierige Aufgabe, die beim Dombau in seine Hand gelegt war, kaum befähigteren Händen hätte anvertraut werden können. Man hätte erwarten sollen, das preußische Gouvernement würde im Interesse der Kunst das von Schmitz in die Hand genommene Domwerk durch eine Staatssubvention unterstützt und so den Herausgeber gegen schwere materielle Opfer gesichert haben. Statt dessen hat der Handelsminister es vorgezogen, dem Herausgeber alle möglichen Schwierigkeiten in den Weg zu legen und die Einleitung einer Untersuchung gegen ihn wegen Verletzung des Nachdruckgesetzes von 1837 anzuordnen. Wer die Triebfeder dieses Vorgehens war, konnte nicht lange Geheimniß bleiben. Das Motiv zu der Animosität, womit der Dombaumeister die Herausgabe des Schmitz'schen Werkes zu hintertreiben suchte, kann nur in der Besorgniß vor dem Bekanntwerden des Antheiles, welchen der nominelle Dombaumeister zu der eigentlichen künstlerischen Thätigkeit beim Dombau hatte, gefunden werden. Auf des Dombaumeisters Betreiben wurde von Seiten des Oberpräsidenten, der nach preußischer Auffassung als Mitbauherr angesehen wurde, gegen den inzwischen aus seiner Stellung als Domwerkmeister entfernten Franz Schmitz Klage wegen Nachdrucks erhoben. Dieser Nachdruck sollte darin bestehen, daß Schmitz für die Herausgabe seines Werkes die Zeichnungen der Dombauverwaltung benutzt habe. Sofort wurden achtzig Zeichnungen des Schmitz'schen Werkes konfiszirt. Wie genau man auch diese Blätter mit den Zeichnungen der Dombauverwaltung verglich, so konnte man doch nur fünf Zeichnungen finden, bezüglich deren man die Klage der ungesetzlichen Benutzung fremder Vorlagen aufrecht erhalten wollte. Schmitz selbst stellte auch betreffs dieser fünf Blätter jede unerlaubte Benutzung der Zeichnungen der Dombauverwaltung auf's Entschiedenste in Abrede. Während sich der Untersuchungsrichter mit dieser technischen Frage befaßte, kam beim Landgericht wie beim Appellhof die Frage zur Sprache, wer eigentlich Bauherr und als solcher zur Anstrengung der Klage berechtigt sei. Ein Schreiben des Erzbischofs wurde so gedeutet, als ob dieser seine Zustimmung zu der vom Oberpräsidenten erhobenen Klage gegeben habe, und der Anklagesenat des Appellhofes entschied, daß die Klage von den berechtigten Bauherren erhoben sei und darum ihren Fortgang haben müsse. Seit der Untersuchungsrichter die nöthigen Erhebungen beim Dombaumeister wie beim Angeklagten geschlossen, sind beinahe vier Monate verflossen. Seit dieser Zeit liegen die Untersuchungsakten in Berlin. Man sollte glauben, das Ministerium hätte sich während dieser geraumen Frist schlüssig machen können, ob es den Auftrag zu weiterer Verfolgung des Herrn Schmitz oder zur Niederschlagung der Untersuchung geben solle. Herr Schmitz hat sich inzwischen entschlossen, die Fortsetzung seines Werkes von dem Ausgang des Prozesses nicht abhängig zu machen. Ohne Rücksicht auf die schwebende Streitfrage fährt er fort, rüstig an seinem Werke zu arbeiten. Soviel wir vernehmen, glaubt er es seiner künstlerischen Ehre schuldig zu sein, später, wenn der Rechtsstreit zum Austrag gekommen ist, sämmtliche die fragliche Angelegenheit illustrirenden Aktenstücke durch den Druck zu veröffentlichen. Es wird sich dann herausstellen, auf welche Weise die Bureaukratie in einzelnen Fällen künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen in den Weg tritt.

Nachschrift. Wir freuen uns mittheilen zu können, daß die für Nachdrucksstreitigkeiten eingesetzte Sachverständigen-Kommission, deren Gutachten in obiger Angelegenheit eingefordert war, ihr Votum abgegeben hat. Dasselbe ist keineswegs also ausgefallen, wie sich der Minister, die Dombauverwaltung und der Dombaumeister vorgestellt hatten. Das Gutachten erklärt einfach, daß bei dem Werke von Schmitz nicht im Entferntesten an Nachdruck gedacht werden könne. Nun mußte zum Rückzug geblasen werden. Das Kölner Landgericht erhielt Abschrift des fraglichen Gutachtens, und der Rathskammer blieb anders nichts übrig, als den Herrn Schmitz durch ein eigenes Urtheil außer Verfolgung zu setzen und die Lösung der an einzelne Platten gelegten Siegel anzuordnen. Wir begnügen uns, die Leser der Zeitschrift vorläufig mit diesem Resultat der mit Aufwendung von großem juristischen Scharfsinn geführten Untersuchung bekannt zu machen. Augenblicklich sind die Zeiten nicht darnach ange

Digitized by Google

than, näher auf diese interessante Angelegenheit einzugehen. Wir behalten uns vor, später in einer ausführlicheren Korrespondenz auf den Schmitz'schen Prozeß zurückzukommen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die Holbeinausstellung zu Dresden kann leider in Folge des eingetretenen Kriegszustandes dieses Jahr nicht stattfinden. Die Ausführung des Projektes ist daher auf günstigere Zeiten verschoben.

* **Professor Eduard Engerth in Wien** hat sein großes Bild der ungarischen Krönung Franz Josef's I. so weit vollendet, daß nun zur genaueren Ausführung der zahlreichen, darauf befindlichen Porträts geschritten werden kann, zu deren Behufe sich der Meister nächsten Winter nach Ofen begeben wird, wo die meisten der darzustellenden Personen ihren Wohnsitz haben. Das Bild führt uns in den Chor der Ofener Pfarrkirche, wo rechts vom Altar der Thronhimmel aufgeschlagen ist, unter welchem die beiden Majestäten stehen. Es ist der Moment der Intronisation nach geschehener Krönung dargestellt. Zwischen Altar und Thron steht der Ministerpräsident Graf Andrassy, soeben das „Eljen" auf den König ausbringend, in welches die Versammlung lebhaft einstimmt. Den Thron umstehen zu beiden Seiten die Minister, Würdenträger, Magnaten, der Primas von Ungarn und seine Assistenz. Eine Tribüne rechts vom Thron wird von den Erzherzogen eingenommen, auf einer zweiten im Hintergrunde ist die Diplomatie, daneben sind die Damen des ungarischen Hofes versammelt. Die Tiefe des Schiffs wird von den Mitgliedern des Abgeordnetenhauses und dem sonstigen Publikum angefüllt. Eine reiche Festdekoration, welche die Wände und Pfeiler der Kirche schmückt, bildet den glänzenden Rahmen der farbenreichen Komposition, welche in ihrer geschmackvollen Anordnung und schlichten Wahrheit der Auffassung ganz dazu angethan ist, eine getreue Vorstellung des denkwürdigen Aktes der Nachwelt zu überliefern.

* **Die Baunangelegenheit der Wiener Kunstakademie** ist neuerdings in dringende Erwägung gezogen worden. Von allen Seiten wird mit Entschiedenheit geltend gemacht, daß die Gewinnung eines neuen Lokals für die Anstalt in der That eine Lebensfrage ist, und diese Ueberzeugung wird auch von den jetzt am Ruder befindlichen österreichischen Staatsmännern getheilt. Nur die Finanzfrage hat bisher noch einige Schwierigkeiten gemacht. Doch scheint auch in dieser Beziehung der Gedanke sich immer mehr Bahn zu brechen, daß man für die einzige künstlerische Hochschule des Reichs mit den Mitteln nicht kargen darf. Der Entwurf Hansen's ist vollendet und vom akademischen Kollegium mit einstimmigem Beifall aufgenommen worden. Gegenwärtig arbeitet der Meister im Auftrage des Ministeriums an den zur Feststellung der Kostenanschläge erforderlichen Detailplänen. Man kann sich unter solchen Umständen wohl der sicheren Erwartung hingeben, daß dem vom Kaiser angewiesenen Platze der für ihn bestimmte Bau nicht lange mehr fehlen werde.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 7.
Hans Holbein. — Kirche zu Zierke in Mecklenburg-Strelitz.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 58.
Ein System für Sammlungen architekt. und kunstgewerbl. Abbildungen. — Die Kunst der Siebenbürger Sachsen. (Schluss.)

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 27—30.
Die Bedeutung des kunstgewerbl. Unterrichts für Württemberg. — Die Industrie-Ausstellung in Kassel. — Beilagen: Modernes Eisengitter, Meissener Porzellan (Photogr.); Indo-Chines. Porzellanvase im Museum Minutoli. (Farbendr.).

Photogr. Mittheilungen. Nr. 76.
Ueber Endzweck und Grenzen der Retouche. — Mittheilungen aus dem photogr. Atelier der k. Gewerbeakademie. — Der Chlor-Brom-Process. Von Carey Lea. — Die Recepte des Lichtdrucks.

Gazette des Beaux-arts. 1870. Juli.
La Collection La Caze (2. article), par M. Paul Mantz. (Mit Holzschn. u. einer Radirung nach Rembrandt von Courtry). — Les Monuments de l'art à San Gimignano (2. article), par M. G. Gruyer. — Le Salon de 1870 (2. article), par M. R. Ménard (Mit Holzschnitten und einer Radirung von L. Flameng nach Car. Duran). — La collection Albertine à Vienne, son histoire, sa composition (1. article), par M. M. Thausing (Mit Holzschn.). — La halle échevinale à Lille, par M. Ch. Dambrin.

Chronique des Arts. Nr. 27—28.
L'exposition d'éventails à Londre. — Sébastien Serlio et les De Royers de la Valsenière. — Recentes acquisitions du Musée de Bruxelles. — Un tableau de Verrocchio retrouvé. — Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art. — Nécrologie (J. V. Schnetz). — Exposition de St. Petersbourg. — Les monogrammes historiques.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

[122] Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg**, veranstalten in den Monaten **Januar** bis **December 1870** incl. **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenigen hervorgehoben werden,

a. daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben; dann

b. daß für die Sicherheit der Kunstwerke während der Ausstellungen, sowie auf dem Transporte zwischen den Vereinen, durch gegenseitige Uebereinkunft derselben nach Möglichkeit gesorgt ist.

Regensburg im December 1869.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

[123] In Folge der politischen Ereignisse findet die

Holbein-Ausstellung
zu Dresden

in diesem Jahre **nicht** statt.

Es wird beabsichtigt, dieselbe ganz in der vorbereiteten Weise künftiges Jahr abzuhalten und das Comité wird zu diesem Zwecke seine Thätigkeit rechtzeitig wieder aufnehmen.

Dresden, den 20. Juli 1870.

Das Comité der Holbein-Ausstellung.
Dr. J. Schnorr von Carolsfeld. J. Felsing.
Vorsitzende.
Dr. A. von Zahn, Secretair.

In jeder Buchhandlung ist zu haben:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.
von
Th. Fournier,
Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.
Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.
Roth cart. 2¼ Thlr. [124]

Heft 11 der Zeitschrift nebst Nr. 21 der Chronik wird Freitag den 19. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. August.

Nr. 21.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Der „Salon" von 1870. IV. — Korrespondenz, (Wiesbaden). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten.

Der „Salon" von 1870.

IV.

Paris, im Juli.

Die Landschaftsmalerei scheint ihre romantische Sturm- und Drangperiode endgiltig überwunden zu haben. Das skizzenhaft Willkürliche in den pathetischen Bildern Huet's, der breite rednerische Vortrag Th. Rousseau's, die Launenblitzer des cholerischen J. Dupré finden immer weniger Nachnahmer. Eine erfreuliche Rückkehr zur schlichten Schilderung der Natur bricht sich Bahn. Die Vordergründe werden nicht mehr absichtlich vernachlässigt, Bäume, und zwar kerngesunde, stehn nicht blos einzeln und zweigeringend da, sondern plaudern in dichten sonnigen rauschenden Gruppen mit einander, ebene Pfade ziehen durch den grünen Hag, sogar die Wolken lassen sich gehen, treiben es immer weniger kraus und bunt. Die junge Schule hat das ganze Gebiet eingenommen, das noch vor wenigen Jahren brach und unbeachtet zwischen der strengen Wissenschaft der landschaftlichen Massen und Linien eines Nicolas Poussin und der leidenschaftlichen Effekthascherei der Zeit- und Gesinnungsgenossen Delacroix's gelegen. Sie bestrebt sich, treuer, wahrer zu schildern als ihre Vorgänger und tritt hierdurch dem großen Publikum näher. Ihr Haupt ist François Daubigny, dessen „Pfad, Ende Mai" kein größeres Verdienst in Anspruch nehmen kann als das, uns lebhaft an des Meisters „Frühling" (im Luxembourg) zu mahnen. Sein zweites Bild bringt uns einen der Obstgärten der äpfelreichen Normandie, wie sie in jenen fetten Küstenstrichen so häufig vorkommen. Ein hügeliges Land mit breit aus einander gepflanzten Alleen, weichen fetten Rasenplätzen, darüber bleiche Wolken, so schwer, als hätten sie zu viel Meerfalz eingesogen und weit, weit, im Hintergrunde ebbt die graubräunliche See. Das ist Alles; nichts Gemachtes, nichts Großartiges, ein einfaches Stück Natur. Diese naive Gegenständlichkeit wirkt jedoch so beruhigend auf den Beschauer, der sich gar bald so gerne in diese Gegend einlebt, daß es ihm wirklich leicht fällt, F. Daubigny von dem Vorwurfe Pecht's, daß uns „seine Bilder nicht an eine freie Schöpfung der Phantasie erinnern", freizusprechen. Fast mit gleicher Aufrichtigkeit spricht die Natur aus den Landschaften Bernier's, Ségé's, Auguin's und ganz besonders aus der „Dorfpfütze" H. Hanoteau's zu uns: die Wipfel des nahen Waldraines schwanken im Abendlichte, eine kühle Brise jagt das Wolkenheer, als müßte es noch vor Nacht im Hauptquartier eintreffen; im seichten stehenden Wasser des Vordergrunds waten einige Kühe, trinken Ziegen und Schafe, plätschern Enten, lauter Gäste, die sich gerne noch rasch erfrischen, ehe sie heimkehren. Ein freier und doch leuchtender grauer Gesammtton mildert alle Umrisse, es wird Abend, dunkler, Nacht. Trefflich ist auch eine „Weide im Morgenlichte" von Bonvin, ein Bildchen, das in seiner gehaltenen Stimmung fast an van der Meer erinnert.

Derlei Bilder sind der modernen Menge vielleicht nicht „kühl" „vornehm" „interessant" genug; allein sie sind weder unruhig, fleckig, wie die Harpignie's, noch schwer, schmutzig, wie die der Brüder De Cock, welche durch die zu häufigen kalten Töne ihrer Schatten stets manierirter scheinen; auch laben wir uns ungleich mehr an ihrem Anblicke, als an den kupferbraunen Metallblättern des träumerischen de Curzon oder an den Platinafelsen, die sich der mit einem so feinen Sinn für gefällige Linien ausgestattete, anspruchsvolle Appian zu Schulden kommen läßt.

Digitized by Google

Die beſten Bilder der modernen Landſchaft erwachſen demnach aus dem dankbaren Boden der Naturſtudie, allein nicht alle weiſen eine breite Pinſelführung, geſättigte Maſſenwirkungen auf; eine Anzahl jüngerer Talente ſucht ſich vorzugsweiſe durch ſcharfgezeichnete Umriſſe, kühle, klare Lufttöne und helle, faſt grelle Farben bemerkbar zu machen. Zumeiſt Schüler und insgeſammt Nachahmer Meiſſonier's und Corot's, verfeinern und verkleinern dieſe Künſtler die Natur, als ob ſie ſie durch ein verkehrtes Opernglas angeſehen hätten. Bénoit, Guigon, F. Gérard und in noch höherem Grade Courant und Rico beſitzen allerdings ein feines Gefühl für Tonübergänge und befleißigen ſich einer gewiſſen trockenen, netten Treue der Darſtellung, doch gebricht es ihren Werken an harmoniſcher Beſeelung; man glaubt übermalte Photographien oder ängſtlich in Waſſerfarben ausgeführte Kopien von Oelbildern vor ſich zu haben, es fehlt ihren Bildern Saft und Kraft.

Wir haben ſoeben Corot's gedacht, dieſes unerſchöpflichen Jubelgreiſes, der gewiß der eigenthümlichſte, wenn nicht der unvergleichlichſte aller franzöſiſchen Landſchafter iſt. Seine Auffaſſung der Natur, ſowie die Art und Weiſe der Ausführung ſeiner Bilder mit einigen Worten zu ſchildern, wäre ſelbſt einem Mündler kaum gelungen. Hier genüge es hervorzuheben, daß Corot das alldurchdringende Licht und die Luft, dieſen Athem der Schöpfung, wie noch kein Meiſter, in ihrer Wirkung auf die grüne Welt erfaßt hat und ſtets anmuthig und anregend fühlt und ſchafft. Von ihm, dieſem Lamartine der Landſchaft, waren zwei reizende Bilder zu ſehen, leuchtend duftige Farbendichtungen voll Schwung und Begeiſterung.

Da aber auf dem unendlichen Gebiete der Kunſt jeder in ſeiner Weiſe berühmt werden kann, muß ich hier noch Millet's gedenken. Sein „November" iſt jedenfalls eine denkwürdige That in Farben. Das ganze ziemlich große Bild ſtellt nichts als eine gepflügte Berglehne vor; im Vordergrunde liegt eine ſchwerfällige Egge, am äußerſten Horizont ſchießt ein Jäger in einen aufgeſchreckten Vogelſchwarm. Das aufgeriſſene, umgeſtürzte Erdreich ſcheint zu leben und zu leiden; dieſe zerriſſenen, ſo plaſtiſch gezeichneten Schollen verſöhnt gleichſam ein tiefſattes, warm abgeſtuftes Licht; ergreifend graue Wolken ſehen ſchier wie mitleidig herab. Wir geben gerne zu, daß Millet's Landſchaften ſich durch Gefühl, künſtleriſchen Ausdruck, oft auch durch ihren herben Geſammtton auszeichnen, malt er jedoch ſeine Menſchen, d. h. die Bewohner des flachen Landes, die Landleute im eigentlichen Sinne des Wortes, ſo verfällt er in eine Uebertreibung, die gegen die Geſetze der Wahrheit nicht minder, als gegen die Satzungen der Kunſt verſtößt. Da kann ſeine Zeichnung nicht hölzern (ſogar blechern!), da können ſeine Farben nicht ſtumpf und ſchmutzig genug ausfallen, um ſeinen Abſichten zu entſprechen; als ob die Beſchäftigungen in freier Luft die ganze menſchliche Geſtalt verunſtalteten und erniedrigten. Dieſe grundſätzliche Verleumdung der geſündeſten Klaſſe des Volks iſt ein kläglicher Irrthum des Künſtlers; wie groß erſcheint dagegen Leopold Robert, deſſen Pinſel ſelbſt die roheſten Naturen zu veredeln wußte!

Es iſt, im Vorbeigehen bemerkt, auffallend, mit wie geringem Glück und Geſchick die Häupter der ſogenannten realiſtiſchen Schule, Millet und Courbet der menſchlichen Geſtalt gerecht zu werden vermögen. Der unglaublich thätige „Meiſter von Ornans", der vor Jahren durch ſein „Leichenbegängniß" und ſeine „Steinklopfer" verdientes Aufſehen erregte, hat uns ſeither Landfräulein aus Kautſchuck, einen aufgedunſenen Proudhon, Rübenknechte von bemaltem Holze, einen Bettler aus gebranntem Thon u. ſ. w. geliefert, während die diesjährige „butternde Magd" Millet's ſelbſt nur aus Schmalz und Wolle geformt ſcheint.

Je weniger eigenes Leben den Gegenſtänden innewohnt, welche Courbet ſchildert, deſto vollkommener gerathen ſie ihm. Seine Hirſche und Rehe ſind beſſer als ſeine Jäger, ſein erlegtes Wild übertrifft das lebendige, ſeine Bäume ſtellen ſeine Thiere in Schatten, ſeine Steinwände ſchlagen ſeine grünen Parthien aus dem Felde. „Die Felſenriffe von Etretat" bewähren neuerdings den ſeltenen Reichthum der nur zu überladenen Palette Courbet's. Dieſe ſchöne Leiſtung könnte faſt für ſich allein den Hochmuth rechtfertigen, mit welchem der franzöſiſche Fa preſto ſich im Livret des J. 1848 als „Schüler der Natur" anführt. Ein zweites Bild „Stürmiſche See" iſt ihm ungleich weniger gelungen. Dieſes ſchwärzliche Seebild iſt ſchon zu gewagt, zu ſchwer; eine reine — oder richtiger unreine Mörtelarbeit. Unter den übrigen Marinen treten die Maſure's, wie gewöhnlich, in den Vordergrund: er iſt im heiteren mittelländiſchen Meere ſchon ſeit Jahren heimiſcher als auf der ganzen Erde. W. Mesdag, ein Niederländer, dem wir zum erſtenmal begegnen, dürfte ſehr bald in den Hafen des Ruhms einlaufen. Seine „Brandung in der Nordſee", ſein „Wintertag auf Scheveningen" haben allgemeines Aufſehen erregt.

Doch es iſt Zeit, zu den nahen Verwandten der Landſchafter, den Thiermalern, überzugehen. Troyon's Verluſt iſt noch immer unerſetzt. Van Marcke, der dem Meiſter auch im Leben am nächſten ſtand, verdankt ihm ganz und gar ſeinen Ruf. Bei Lichte beſehen, hat er ihm jedoch nur eine ſeiner Eigenſchaften, die zugleich eines ſeiner Hauptverdienſte iſt, die koloriſtiſche Zuſammenſtimmung ſeiner Bilder, abgelernt. Jedoch näher als etwa der beſte Zaftleven einem Claude Lorrain rückt er Troyon nicht. Kein Zeitgenoſſe läßt Ochſen und Kühe ſo beſchaulich weiden, ſo gemächlich wandern, wie dieſer; nur das hindämmernde Daſein der Hämmel und Schaafe

Digitized by Google

hat vielleicht der Berliner Brendel mit noch größerer Wahrheit wiedergegeben. Allein Troyon iſt nicht bloß als Thiermaler ausgezeichnet; ſeine Luft, ſeine Wolken, ſeine landſchaftlichen Gründe ſind muſterhaft; verdankt doch ſogar ein jüngerer Maler, Goſſelin, dem glücklichen Gedanken, Troyon's warme Erdſchichten, ſeine athmenden Bäume zu zwei übermäßig großen Bildern verwendet zu haben, eine Art von Erfolg! Die franzöſiſchen Kunſtfreunde ſind keine Koſtverächter: den tüchtigen Bodmer, einen Züricher, haben ſie ſchon lange für einen heimiſchen Meiſter erklärt. Das begreift man gar gut, wenn man vor dem „Fuchsbau“ ſteht, den Bodmer in einem friſchen Waldwinkel entdeckt hat; allein das gefräßige Raubthier ſelbſt iſt dem Pinſel des Schweden Kiörboe doch packender entſprungen. Die jungen Beſtien verzehren ſchon ihr beſiedertes Frühſtück, während die Mutter noch zähnefletſchend in den .. Saal ſchnuppert.

In Abweſenheit Jadin's können die Hunde vollauf mit der lebhaften Art und Weiſe zufrieden ſein, mit der Mélin ihre Stellung in der Kunſtwelt vertritt. Doch verdienen die mächtigen Bullen des Belgiers Noterman und die ſeines Landsmanns Stevens ebenfalls lobend erwähnt zu werden. L. Lambert's „Katzen und Kätzchen“ necken und lecken einander ſo natürlich, daß es eine wahre Freude iſt.

Unter den zahlreichen Stillleben zeichnen ſich die Bilder zweier Künſtler in ganz unvergleichlicher Weiſe aus. Die Stoffe und Kunſtgegenſtände, die aus Desgoffes' Hand hervorgehen, haben ſeit Jahren bereits ſeinen Beinamen: „le Meissonier des natures mortes“ gerechtfertigt. Wir wollen uns darauf beſchränken zu bemerken, daß die Werke dieſes Kleinmeiſters, der offenbar auf jegliche künſtleriſche Freiheit verzichtet, zwar nur ein gegenſtändliches Intereſſe, aber auch das höchſte befriedigen. Hat er einmal, wie es ſeine Gewohnheit mit ſich bringt, das Inventarium ſeines Bildes veröffentlicht, ſo darf ſich ſelbſt die kühnſte Phantaſie an keine Beſchreibung desſelben wagen, und die Welt, die undankbare, iſt um ein rares Kabinetsſtück reicher. Dagegen iſt Vollon ein viel kühnerer Koriſt. In ſeinen „Seefiſchen“ kann die Sicherheit, mit welcher dieſer treffliche Schüler und Nacheiferer Ribot's ſeine feſt und breit aufgeſetzten Töne weich, ich möchte faſt ſagen ſchleimig in einander fließen läßt, nicht genug gefeiert werden. Solche Fiſche hat noch Niemand gemalt, ſie ſind in ihrer Art nicht minder unvergleichlich, wie jene Sonnenſtudie eines Ochſen von Troyon, die bei der erſten internationalen Kunſtausſtellung Kenner und Kunſtfreunde mit gleicher Bewunderung erfüllte. Auch in der „Ecke meiner Werkſtätte“ vereinigt Vollon die am meiſten angeſchlagenen und feſtgehaltenen Lokaltöne zu einer wohlthuenden Farbenharmonie.

Eug. Obermayer.

Korreſpondenz.

Wiesbaden, im Juli.

⊙ Unſere Stadt gehört, was Kunſtentwicklung betrifft, zu den „Stillen im Lande“, und kaum findet man je in den öffentlichen Blättern irgendwo die Erwähnung einer künſtleriſchen Leiſtung, die von hier ausgegangen wäre. Hat doch ſelbſt der bedeutendſte Künſtler, welchen Wiesbaden hervorgebracht, L. Knaus, vor einigen Jahren nach kurzem Verſuch, ſich hier anzuſiedeln, bald wieder den Aufenthalt in Düſſeldorf vorgezogen. Dennoch bietet die Erſcheinung der Stadt manche nicht unbedeutenden Monumente, die freilich, mit Ausnahme des ſchönen Skulpturſchmuckes von Drake am Grabdenkmal der Herzogin Pauline auf dem Friedhofe, faſt ausſchließlich der Architektur, ohne weſentliche Betheiligung der Schweſterkünſte, angehören. Wir dürfen wohl an das noch von Moller herrührende Reſidenzſchloß, an die großartigen Kurgebäude mit ihren Kolonnaden von Zais, an die mit ihren fünf hohen Thürmen im eleganten Backſteinbau ſich erhebende evangeliſche Kirche von Boos, an die katholiſche Kirche, die neue prächtige Synagoge und vor Allem die berühmte griechiſche Kapelle mit ihrer reichen Marmorpracht, ſämmtlich von Hofmann, erinnern.

In jüngſter Zeit hat nun aber bei der ſeit Kurzem erheblich geſteigerten Baulſt auch die Privatarchitektur einen entſchiedenen Aufſchwung genommen. Begüterte Familien wählen mit Vorliebe das freundliche Wiesbaden zu ihrem Wohnſitz und laſſen Villen entſtehen, die nicht bloß dem Komfort huldigen, ſondern auch von der Kunſt eine würdige Herſtellung und Ausſchmückung verlangen. Zugleich treibt die geſteigerte Frequenz des Bades neue großartige Hôtels hervor, die an prächtiger Ausſtattung mit einander wetteifern. Eins der ſchönſten Bauwerke dieſer Art iſt das neue, von W. Bogler erbaute Hôtel, bei welchem das anſteigende Terrain zu einer ſtattlichen Terraſſen- und Treppenanlage benutzt wurde, während im Innern das Veſtibül, der große Speiſeſaal und die anmuthige Architektur des Badehauſes von der Hand eines klaſſiſch gebildeten, feinſinnigen Architekten zeugen. Als ſolcher hat Bogler ſich in der That bei Allem, was er geſchaffen, bewährt, und namentlich in der Feinheit der Details ſich als treuen Anhänger des Hellenenthums bewieſen. Sehr hübſch iſt der geſchloſſene Hof des Badehauſes, deſſen Arkadenfelder in pompejaniſcher Malerei die Geſchichte des Patienten von ſeiner Ankunft bis zur Abreiſe nach erlangter Geneſung in parodirenden Kinderſcenen ergötzlich ſchildern.

Zu den noch vereinzelten Bewohnern Wiesbadens, welche nicht blos die Mittel, ſondern auch die Neigung haben, ihre Häuslichkeit künſtleriſch zu geſtalten, gehört Hr. Knoop, für welchen Bogler unter Anderem einen mit griechiſcher Feinheit ausgeführten Gartenpavillon, neuerdings aber einen großen Tanzſaal von 36 zu 60 Fuß bei

Digitized by Google

30 Fuß Höhe erbaut hat. Die weite, mit drei Oberlichtern verſehene Decke ruht auf einer elegant entwickelten Eiſenkonſtruktion; von der einen Seite begränzt den Saal der mit tropiſchen Pflanzen beſetzte Wintergarten, an welchen in derſelben Axe die Wohnräume ſtoßen. Für dieſen Saal hat der junge talentvolle Maler Kögler in vierzehn Feldern einen oberen Fries entworfen und größtentheils in Farben ausgeführt, der die für Illuſtration ſo lockende Dichtung Roquette's, Waldmeiſters Brautfahrt, in ihren Hauptſcenen vorführt. Der Maler iſt des Landſchaftlichen wie des Figürlichen gleich mächtig und hat mit einem leichten poetiſchen Wurf die friſchen Naturſchilderungen, das phantaſtiſche Geiſterweben und die bald humoriſtiſchen bald jugendlich begeiſterten Momente des Menſchendaſeins zu einem künſtleriſch anziehenden Ganzen verwoben. Vorzüglich gelungen und reich an köſtlichen Zügen iſt die Scene, wie die Geiſter der geöffneten Botaniſirbüchſe entſchweben; ganz reizend die Deputation der Feld- und Waldblumen bei dem Verlobungsfeſt; treffend die Charakteriſtik der verſchiedenen Weine; und daß ein derber Humor dem Künſtler nicht fehlt, beweiſen die energiſchen Geſtalten der drei Handwerksburſchen, der verrufenen Knoten unter den Weinen. Wir dürfen dem trefflichen Künſtler, der ſo vielverſprechend auftritt, einen ſchönen Erfolg vorausſagen, um ſo mehr als es an erfindenden Meiſtern dieſer Art, denen das Liebliche und Schalkhafte, wie das Humoriſtiſche gleichmäßig zu Gebote ſteht, keine übergroße Auswahl giebt. Wir ſind überzeugt, daß ihm auch größere monumentale Aufgaben gelingen würden.

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

* **Die Pariſer „Gazette des Beaux-Arts“** beſchäftigt ſich ſeit einiger Zeit lebhaft mit den Kunſtzuſtänden Deutſchlands. Eine Reihe von vier großen Aufſätzen aus der Feder unſeres geehrten Mitarbeiters, des Hrn. Eug. Müntz in Paris, geben eine ſehr eingehende Schilderung der Muſeen und Kunſtanſtalten in Oeſterreich und Süddeutſchland, mit ſpecieller Beziehung auf die Pflege der Kunſtinduſtrie. Namentlich die Muſeen und Kunſtſchulen Wiens, Münchens und Nürnbergs werden von dem Verfaſſer einer ſorgfältigen und im Ganzen ehrenden Kritik unterzogen. — Die Hefte vom Juli und Auguſt bringen aus der Feder M. Thauſing's einen Aufſatz über die Geſchichte und Zuſammenſetzung der berühmten Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien. Die Arbeit Thauſing's, welche vorigen Winter zunächſt als Vorleſung im öſterreichiſchen Muſeum vorgetragen wurde und dann in kürzerer Form in den „Mittheilungen“ des Muſeums erſchien, iſt die erſte derartige, auf feſten Grundlagen beruhende Darſtellung des Beſtandes und der Entſtehung der „Albertina“. — Das Auguſtheft bringt außerdem eine eingehende Beſprechung des Werkes von Wanderer über A. Krafft, ebenfalls aus der Feder von E. Müntz.

Kunſtvereine, Sammlungen und Ausſtellungen.

B **Düſſeldorf.** Unter den kürzlich hier ausgeſtellten neuen Genrebildern erregte beſonders ein Cyklus von vier Gemälden von Adolf Tidemand gerechtes Aufſehen. Derſelbe behandelte das erſte Begegnen zweier Liebenden, die Schmückung der Braut, den Hochzeitszug und den Beſuch der Aeltern bei dem jungen Paare und war in Kompoſition und Ausführung gleich lobenswerth, ſo daß wir kaum wiſſen, welchem Bilde wir den Vorzug geben ſollen. Auch Hiddemann's „Preußiſche Werber aus der Zeit Friedrich des Großen“ und Karl Hübner's „Zwillinge“ fanden verdiente Anerkennung. Höchſt gelungen muß ferner „der Liebesdienſt“ von A. Siegert genannt werden, der eine hübſche Idee in ſehr gediegener Behandlung zur Anſchauung bringt, während Salentin in ſeinen „Frühlingsboten“ ein ſchon früher verwandtes Motiv in geringer Veränderung darſtellt. G. Stever erweiſt ſich in einer Scene aus Rubens Leben wieder als den gewandten Beherrſcher der Technik, den wir ſtets rühmen müſſen, auf welchem Felde er ſich auch bewegt, und ſein Schüler S. Richter liefert in dem „Knaben mit dem Vogelneſt“ den Beweis, daß er mit Glück in des Meiſters Fußtapfen tritt. Im Portraitfach ſahen wir ſchätzenswerthe Arbeiten von Otto Mengelberg, Frau Wiegmann, Fräul. von Modl u. A., und im hiſtoriſchen Gebiet zeigte ſich Sinkel mit einer heiligen Cäcilia, die ſich den frühern Werken des talentvollen Künſtlers würdig anreihte. Die Landſchaften von Andreas Achenbach, Eugen Dücker, Th. Hagen, Ebel, C. Ludwig und noch einer Menge anderer Maler bewährten von Neuem die hohe Bedeutung der Düſſeldorfer Schule, und auch das Thierſtück hatte in Kröner und Jutz tüchtige Vertreter gefunden. Von den auswärts entſtandenen, hier ausgeſtellten Bildern war die Verurtheilung Konradin's von Hohenſtaufen von A. v. Werner unſtreitig das bedeutendſte; doch ließ es uns bei vielen Vorzügen einigermaßen kalt und vermochte uns weniger zu intereſſiren als die jüngſt zur Anſchauung gebrachten Zeichnungen zu Scheffel's „Rodenſtein“ von demſelben Künſtler, welche eine charakteriſtiſche und lebendige Auffaſſung mit gediegener Zeichnung vereinten.

* **Der öſterreichiſche Kunſtverein in Wien** ſetzte auch im letzten Ausſtellungsmonate dieſer Saiſon alle Hebel an, um ſich neben den Ausſtellungen im Künſtlerhauſe zu behaupten. Nachdem Schwind's „Schöne Meluſina“, die des großen Andrangs wegen vierzehn Tage länger ausgeſtellt blieb, fortgewandert war, feſſelten die bekannten Heyden'ſchen Porträts von Bismarck, Moltke und Steinmetz und die Bildniſſe der Gebrüder Grimm von Frau Jerichau-Baumann, dann außer zahlreichen ſonſtigen Oelgemälden fremder und einheimiſcher Meiſter beſonders eine Sammlung von Photographien nach Werken des in Wien bisher wenig bekannten Antoine Wiertz die Aufmerkſamkeit des Publikums. Nach der Haltung zu ſchließen, welche die beiden Verwaltungen einander gegenüber einnehmen, iſt auf eine Verſöhnung von Kunſtverein und Kunſtgenoſſenſchaft jetzt weniger denn je zu rechnen. Das Publikum könnte damit zufrieden ſein, da die beiderſeitigen Anſtrengungen durch die Konkurrenz nur erhöht werden. Allein der öſterreichiſche Kunſtverein wird in ſeinem jetzigen traurigen Lokale die Konkurrenz ſchwerlich auf die Dauer beſtehen.

Vermiſchte Kunſtnachrichten.

B. **Der Düſſeldorfer Schlachtenmaler Emil Hünten** macht auf die Einladung des Kronprinzen von Preußen hin in deſſen Hauptquartier den Feldzug gegen Frankreich mit.

B. **Für das Cornelius-Denkmal in Düſſeldorf** hat die Köln-Mindener-Eiſenbahn-Geſellſchaft aus ihrem Dispoſitionsfond dem Direktorium einen Beitrag von ſechsbundert Thalern geleiſtet. Die Geſchenke erfreuten ſich eines guten Fortgangs und namentlich war Köln mit großen Summen dabei betheiligt; doch iſt durch die Kriegsereigniſſe natürlich einſtweilen das ganze Unternehmen in den Hintergrund gedrängt.

* r. **Aus Tirol.** Die alte gothiſche Wallfahrtskirche von Seefeld wird nun allmählich einer Reſtauration unterzogen, für welche es dem Kloſter Stams, dem das Patronat gehört, gewiß nicht an Mitteln fehlt. Man beginnt mit dem Presbyterium; Rippen und Kappen des Gewölbes werden ſtylgemäß reſtaurirt. Ein gothiſcher Altar iſt durch Michael Stolz, welcher für ſolche Aufträge viel Geſchick hat, nahezu vollendet. — In der Kirche von Steinach ſind die Fresken an der Decke des Chores vollendet; da für das Presbyterium die Geldmittel fehlen, ſo begann Mader vorläufig den Freskencyklus in der Kirche von Kematen. — Die ſchönen Fresken von Steinach ſind mit einer Einfachheit ausgeführt, die faſt an das Symboliſche ſtreift und der Kompoſition nahezu den Charakter von Basreliefs verleiht. — Plattner hat in der Friedhofskapelle zu Innsbruck die neun letzten Dinge — ernſte allegoriſche Geſtalten — in den Gewölbekappen vollendet.

Nr. 22 der Kunſtchronik wird Freitag den 2. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur **Ernſt Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

V. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. zu richten.

Nr. 22.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

2. September.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Zum Wiener Schillerdenkmal. — Korrespondenz (New-York). — Nekrologe (A. Scheffhout, Eduard J. Kunze, Charles Hoguet, Christian Schuchardt, Dr. Bonnell, Johann Fredrik Edersberg). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Konkurrenzen. — Kunstunterricht. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Antwort. — Inserate.

Zum Wiener Schillerdenkmal.

Als von Wien aus die deutschen Bildhauer eingeladen wurden, Entwürfe für das Denkmal einzusenden, welches die Deutschen in Oesterreich Schiller errichten wollen, vertraute die Welt der Prolongation des Wechsels auf Frieden, welche man in Paris ihr neuerlich gütigst gewährt hatte. Niemand ließ sich träumen, daß die Aussicht auf ein gutes Geschäft die Herren sobald bestimmen würde, ihr Wort zurückzuziehen; ein stiller sorgenfreier Sommer schien so recht dazu angethan, künstlerische Ideen zur Reife zu bringen. Ein Gewittersturm sondergleichen hat uns rasch aus der Beschaulichkeit aufgerüttelt. So manche Hand führt jetzt anstatt des Pinsels oder Meißels das Schwert, und wer nicht selbst hinausgezogen ist mit dem deutschen Heere, dessen Gedanken folgen demselben, in dessen Kopf und Herz braust es viel zu mächtig, als daß Werke der reinen Schönheit empfangen werden und gedeihen könnten. Wir setzen als selbstverständlich voraus, daß die in dem Ausschreiben des Denkmal-Komités gesetzte Frist verlängert werden wird; es sollte geschehen, auch wenn unsere Künstler sich während des großen Kampfes Muße und Sammlung zum Schaffen bewahren könnten; denn anders als vor wenigen Wochen werden sie nach einem solchen Kriege gerade an diese Aufgabe herantreten. Der Schwung, welcher sich aller deutschen Gemüther bemächtigt hat, die herrlichen Thaten, deren Zeugen wir sind, das große Ziel, das seit zwei Jahrhunderten in nebelhafter Ferne vor uns lag und nun plötzlich greifbar nahegerückt ist, diese ganze erhabene, stolze Zeit, wie sollte alles das nicht die Geister zu höherem Fluge beschwingen, den Blick erweitern, die Nerven stählen! Und welcher Vorwurf vermöchte den Künstler eben jetzt gewaltiger zu entflammen als der, Schiller zu feiern, den Herold der Freiheit und nationalen Größe, die er an seinem eigenen Volke nur ahnen, nie erblicken sollte?

In dieser Zwischenzeit nun sei es uns gestattet, noch ein Wort zur Idee des Wiener Schillerdenkmals zu sprechen.

Wir haben über die Denkmäler, welche ein dankbares Volk seinen Helden der Geistesarbeit aufstellt, unsere besondere Ansicht. Männer der That soll man in ihrer vollen Persönlichkeit der Nachwelt vorführen, Männer des Denkens und Dichtens nur in den seltenen Fällen, wo der bedeutende Geist auch von einem bedeutenden, wenn nicht schönen, Körper beherbergt wurde. Denn die Erinnerung an einen großen Namen ist doch nicht der alleinige Zweck eines solchen Monuments, sonst würde eben der Name auf einer Tafel, an einer Säule dem Zwecke völlig genügen. Das Schönheitsgefühl soll zugleich durch den Anblick erfreut und genährt werden. Wie wenig dienen dazu — mit zwei oder drei Ausnahmen — unsere Dichter- und Musikerstandbilder! Wollen wir auch absehen von dem kümmerlichen Stubengelehrten Gellert in Leipzig und dem gemüthlichen Bierfreunde Jean Paul in Baireuth: was ist mit allem Aufwande an Idealisirung und Dekorirung bei Anderen erreicht worden? Begegnen wir nicht immer wieder den dürftigen, kränklichen Leibern, um welche des Bildhauers letzte Rettung, der faltige Mantel schlottert? Können wir die tragikomischen Anstrengungen vergessen, aus dem dicken, untersetzten Franz Schubert eine des Marmors würdige Erscheinung zu machen? Ist es etwa Uebertreibung, wenn wir sagen, daß die meisten Statuen Schiller's im besten Falle einen rührenden Eindruck machen? Wenn sonst Niemand, die Bildhauer werden uns gewiß darin Recht

Digitized by Google

geben, daß es eine verzweifelte Aufgabe ſei, Geſtalten plaſtiſch darzuſtellen, auf deren Koſten der Kopf ſich entwickelt zu haben ſcheint.

Der Kopf aber, der Sitz und Spiegel des Geiſtes, iſt es, den wir von den großen Männern ſehen wollen, für deren Leiber ja in Wahrheit die Erde gewöhnlich keinen Raum übrig hatte. Die Büſte alſo. Aber eine Büſte allein, noch ſo koloſſal, eignet ſich nicht für ſelbſtändige Aufſtellung an einem öffentlichen Orte, auf einem freien Platze. Die Büſte oder das Medaillonportrait muß mit einer allegoriſchen Kompoſition in Verbindung gebracht werden. Was ſonſt an die Flächen oder Ecken des Poſtaments verwieſen wird, obgleich es ſo oft künſtleriſch viel werthvoller iſt als die Hauptfigur, das entwickelt ſich als freie, plaſtiſche Gruppe. Und — wer zweifelt daran? — während an eine Porträtſtatue die Künſtler mit Zagen und Beklommenheit herangehen, würden ſie voll Luſt, voll Begeiſterung dem Rufe folgen, eine Idee zu verkörpern, das Wirken und Schaffen eines Dichters in Worten oder Tönen, eines Denkers oder Lehrers des Volks in ſchönen und ſchöngruppirten Geſtalten zu charakteriſiren. Man wird uns wohl nicht einwenden, daß dieſe Sprache der großen Menge weniger verſtändlich ſein werde. Bei wem man auf eine Empfindung, eine Erhebung glaubt rechnen zu dürfen, wenn man ihm ſagt: „Siehe, ſo ging der Mann durch's Leben, welcher ſo Herrliches geſchaffen hat," der blickt auch mit Bewußtſein zu den Geſtalten der Poeſie und der Tonkunſt auf. Im Gegentheil, das Bild gibt ihm zu ſchauen, zu deuten, zu enträthſeln, es regt Schönheitsſinn und Nachdenken immer wieder auf's neue an, feſſelt nachhaltiger als das Bildniß allein, an welchem er bald gleichgültig, achtlos vorübergeht. In Schauſpielhäuſern läßt ſich täglich die Beobachtung anſtellen. Auf den „vornehmen" Plätzen lorgnirt man ſich gegenſeitig, aber oben, wo der Zuſchauer ſich bereits ſtundenlang vor Beginn der Aufführung ſeinen Platz erſtreiten muß, da werden die Malereien an Decke und Vorhang ſtudirt und durchgeſprochen, und da würde man wenig zufrieden ſein, wenn an die Stelle phantaſievoller, die Phantaſie beſchäftigender Kompoſitionen etwa lauter Porträtfiguren gebracht werden ſollten.

Eine Allegorie der patriotiſchen, von Freiheitsgedanken erfüllten Dichtung, in Verbindung geſetzt mit einem Bildniß Schiller's, ſie ſcheint uns auch am meiſten dem Gedanken zu entſprechen, welcher die Deutſchen in Oeſterreich die Mittel für ein Schillerdenkmal aufbringen ließ. Die inneren Wirren hatten den im Jubiläumsjahre gefaßten Plan in Vergeſſenheit gebracht; nach 1866 wurde er wieder aufgegriffen und voll Eifer die Ausführung betrieben. Es war ein allgemein empfundenes Bedürfniß, auch durch ein ſolches Wahrzeichen den Deutſchen jenſeits der ſchwarzgelben Schranken und den Nichtdeutſchen innerhalb zu zeigen, daß ein unſeliges Verhängniß nichts zu ändern vermöge an der Gemeinſamkeit im Geiſte, in der Abſtammung, der Sprache, der Denkweiſe; man wollte feierlich ſeinen Antheil wahren an dem Nationalgut der deutſchen Dichtung, ſeine Treue bekennen zu den Ideen, welche Schiller zum Dichter des deutſchen Volkes gemacht haben. In Wien knüpfen ſich keine Erinnerungen an ſeine Perſon, dieſen Boden hat er nie betreten, das Denkmal gilt der Sache.

Möge die Künſtlerwelt unſere Anſicht in Erwägung ziehen! Wenn dieſer Vorſchlag ihren Beifall finden ſollte, ſo hätte Wien unſeres Erachtens Ausſicht, ein Schillerdenkmal zu erhalten, um welches alle deutſchen Städte es beneiden dürften. Neid aber iſt es im Allgemeinen nicht, was die Deutſchen bei dem Anblick unſerer plaſtiſchen Monumente ſpüren!*) B.

Korreſpondenz.

New-York, im Frühjahr 1870.

O. A. Die zahlreichen Gemäldeauktionen der letzten Zeit brachten einen wahren Reichthum europäiſcher Werke zur Schau, die ſich theils ſchon länger hier im Privatbeſitz befanden, theils neuerlich für den Verkauf aus Deutſchland, Frankreich und den Niederlanden eingeſandt waren. Abgeſehen von der erwünſchten Gelegenheit, welche dem Kunſtfreund geboten wird, ſich durch eigene Anſchauung wenigſtens mit einigen Zweigen europäiſcher Kunſt, trotz vielleicht vieljähriger Trennung von der Heimat, vertraut zu erhalten, muß man den Einfluß hoch anſchlagen, welchen die Bekanntſchaft mit ſolchen Werken auf Sinn und Geſchmack des amerikaniſchen Publikums ausübt. Man

*) Wir geben der obigen Ausführung unſeres geehrten Mitarbeiters gerne Raum, können uns jedoch die Bemerkung nicht verſagen, daß deſſen Auffaſſung der unſrigen nicht entſpricht. So wahr es iſt, daß der Kopf, als der Sitz und Spiegel des Geiſtes, in den meiſten Fällen das beſte und völlig genügende Mittel plaſtiſcher Charakteriſtik abgiebt, ſo feſt ſteht es andererſeits, daß die monumentale Skulptur ſtets auf die ganze und alleinſtehende oder doch wenigſtens dominirende Rundfigur als auf ihr höchſtes künſtleriſches Ziel gerichtet ſein muß. Bei einer Preiskonkurrenz, welche der plaſtiſchen Verewigung eines unſerer deutſchen Geiſtesheroen gilt, möchten wir dieſe echt monumentale Form der Darſtellung wenigſtens nicht von vornherein außer Acht gelaſſen wiſſen. Der Künſtler, der nach ihrer Geſtaltung ringt, wird allerdings nicht dabei ſich begnügen dürfen, die irdiſche Erſcheinung des großen Mannes mit allen ihren Mängeln und Zufälligkeiten realiſtiſch getreu wiederzugeben. Sein Streben muß vielmehr darauf gerichtet ſein, das Weſen des Dichters und Denkers in ſeiner Tiefe zu erfaſſen und die äußeren Eigenthümlichkeiten, die ihm anhafteten, zu charakteriſtiſchen Zügen ſeiner geiſtigen Natur umzugeſtalten. Wie dies geſchehen ſolle, davon giebt uns Thorwaldſen's Schiller ein leuchtendes Beiſpiel. Wäre es nicht denkbar, daß es auch einer anderen Auffaſſung von Schiller's Weſen gelänge, zu gleich vollendeter plaſtiſcher Geſtalt durchzudringen?

Anm. d. Red.

Digitized by Google

braucht noch keine zwanzig Jahre hier verlebt zu haben, um den großen Fortschritt in dieser Richtung wahrzunehmen, wenigstens was New-York betrifft, das sich zunächst an der Quelle befindet, und dem dieser Einfluß überwiegend zu Gute kommt. Der zahlreiche Besuch, dessen sich alle Gemäldeausstellungen erfreuen, das lebhafte Interesse, welches bei den Auktionen an den Tag gelegt wird, und die Preise, die nach europäischem Maaßstab oft hoch genannt werden können, sind die thatsächlichen Beweise dieses Fortschritts und zugleich eine Bürgschaft für die Zukunft.

Um in chronologischer Ordnung zu verfahren, ist zuerst eine kleine Sammlung zu erwähnen, bestehend aus 92 Oelbildern, ein paar Zeichnungen und Aquarellen und etwa hundert größtentheils ältern Kupferstichen. Es war eine auserlesene Sammlung kleinerer Genrebilder und Landschaften, wie ein ächter Kunstliebhaber sie zu eigener Freude und Erholung als Schmuck seiner Wohnung auswählen würde, und frei von den Schreckbildern, welche immer da mit unterlaufen, wo nur der Zufall anstatt kunstverständiger Auswahl gewaltet hat. Von Camphausen fanden wir „Puritaner am Wachtfeuer", vortrefflich gemalt, voll Leben und Ausdruck. Von David Col waren „Damenbrettspieler" da, ein reizendes kleines Bild, von der heitern Wirklichkeit und dem frischen Humor, der seinen Werken eigen ist. Der Schauplatz ist augenscheinlich eine Wirthsstube, und nicht weniger als die Spieler ziehen die zuschauenden Gestalten die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich: die Frau, welche sich der Geschicklichkeit ihres Mannes freut, und der joviale Gendarm oder Polizeiofficiant, oder was für ein Repräsentant des Gesetzes und der Ordnung er nun sein mag, der hinter dem Stuhl des einen Spielers steht. Die Ausführung ist in allen Theilen, bis zu den geringsten Nebendingen, von großer Feinheit und Vollendung. Als ein Seitenstück dazu können die „Kartenspieler" von Verhoeven betrachtet werden. Hier sind es zwei Männer in altniederländischer Tracht, ein älterer und ein jüngerer, der wohl der zukünftige Schwiegersohn des erstern sein mag, die in einem alterthümlich eleganten Zimmer spielen, und jeder von ihnen hat an einer Dame eine thätige Rathgeberin. Dem Aeltern, dessen triumphirende Miene zeigt, daß er sich im Vortheil befindet, steht seine Frau zur Seite, während der Jüngere von einer jungen Dame belehrt wird, welche ihm eifrig die Karte bezeichnet, die er spielen soll. Die Gestalten sind auch hier so lebensfrisch und wahr, daß sie uns ansprechen wie wirkliche Menschen. Von Paul Seignac ist eine „Feuersbrunst" zu erwähnen. Eine zahlreiche Familie hat sich aus dem Feuer unter einen Schuppen geflüchtet und eben tritt ein Mann herein, der seiner Frau das gerettete Kind in den Arm legt: eine Scene von ergreifender Wirkung. Ein reizendes Bild von Anton Dieffenbach zeigt zwei Kinder in einem Garten, ein Mädchen, das auf dem Boden sitzt und mehrere junge Hunde im Schooße hält, die ihr Leben erst nach Wochen zählen, deren einen sie emporhält und ihrem jüngern Bruder zeigt, welcher ihr gegenübersteht und den Arm auf den Nacken der Hundemutter gelegt hat; die Befriedigung der Kinder, die Freude, welche sie über diese willkommenen künftigen Freunde und Gespielen an den Tag legen, wird nur von dem freudigen Stolz der Mutter überboten, welche, ein Bild der Behaglichkeit, mit lang heraushängender Zunge dasteht und unverkennbar ihre Ueberzeugung ausdrückt, die Welt durch die schönsten, begabtesten und interessantesten Hundekinder bereichert zu haben. „Die Genesende" von Trayer ist ebenfalls ein ansprechendes wohlausgeführtes Bild. Zwei Seitenstücke von Otto Erdmann, Familienscenen darstellend — das eine zeigt einen erhörten, das andere einen abgewiesenen Freier — sind lebendig und gelungen im Ausdruck der Gestalten, die in altfranzösischem Costüm erscheinen, namentlich die Großmutter, welche dem beglückten jungen Mann so herzlich ihre Befriedigung und Zuneigung ausdrückt, wobei augenscheinlich ein paar gute Rathschläge mit unterlaufen. Ein anmuthiges Bild, wohl ausgeführt, voll Leben und Mannigfaltigkeit ist eine Versammlung von Kindern, welche einem Puppenspiel zusehen, von Heinrich Dillens. „Die Waise" von Carl Hübner hat bei brillant schöner Ausführung meines Bedünkens einen etwas zu starken Anflug von sentimentalem Element, arbeitet zu ersichtlich auf die Rührung hin; etwas weniger davon würde eine größere Wirkung hervorgebracht haben. „Mutter und Kind" von Meyer von Bremen ist eine jener kleinen, fein ausgeführten, anmuthigen Darstellungen, denen man immer gern begegnet. Andere ansprechende kleine Genrebilder waren von Sondermann, Adolph Dillens, Webb und Lassalle. Inmitten aller dieser frischen Wirklichkeit schien ein „Sieg Davids über Goliath" von Schopin ganz an den unrechten Ort und zur unrechten Zeit gekommen zu sein. Diese theatralischen leblosen Figuren, denen es zum Ueberfluß an jeder Farbe mangelt, können uns nicht einreden, daß sie wirkliche Menschen von Fleisch und Blut seien, und der Gegenstand an sich ist eben nicht besonders geeignet, für das Verfehlte der Ausführung irgendwelchen Ersatz zu bieten. Ein schneebedeckter Klosterhof von J. Jacobsen versetzt mit dem einsam durch den Schnee schreitenden Mönch den einigermaßen imaginativen Beschauer lebhaft in die melancholische Einförmigkeit des Klosterlebens. Unter den Landschaften sind vorzüglich zu erwähnen: eine Ansicht des Wetterhorns von Waagen, Bilder von Carl Triebel, Koningk und de Haas.

Zunächst kamen die Originale der beliebten und verbreiteten Chromo-Lithographien von Louis Prang in Boston an die Reihe. Ueberall gekannt und in Gunst, wie diese stehen, erscheinen auch die Originale einem

Digitized by Google

Jeden wie gute alte Bekannte und geben zugleich Gelegenheit, die Treue der Nachahmung zu würdigen. Da war die anmuthige „pompejanische Familienscene“ von Coomans, welche unlängst im Oeldruck erschienen ist, und zu den besten Bildern der Art gehört. Ferner „der barfüßige Junge“ von Eastman Johnson, eine anmuthige Darstellung eines Gedichts von Whillier, der einen im Oeldruck von den Wänden so vieler Familienzimmer anlächelt. Dann begegneten wir auch Abraham Lincoln als Knaben, der in der westlichen Blockhütte beim Schein des Heerdfeuers liest, ebenfalls von Eastman Johnson, ein überaus anziehendes Werk. In dem hochaufgeschossenen Jungen, der mit langausgestreckten Beinen dasitzt, von dem Feuer beleuchtet, und die ganze Welt über seinem Buch zu vergessen scheint, ist es nicht schwer, die Züge des nachmaligen Präsidenten, dieses ächten Kindes des Volks zu ahnen; wenigstens sieht er ihm so ähnlich, wie ein Sohn seinem Vater. Ganz abgesehen übrigens von dem volksthümlichen Gegenstand, würde dies Bild als eine rein künstlerische Schöpfung nicht weniger anziehend sein. Es ist Lincoln, aber nicht nur Lincoln; dieser Knabe ist der Typus des selbstgebildeten „selfmade“ Amerikaners und versinnlicht die Idee der republikanischen Gleichheit, welche dem niedrigst Geborenen die Möglichkeit gewährt, sich zu dem höchsten Ehrenposten emporzuschwingen. — Ferner nenne ich das hübsche Bildchen von Dieffenbach: „Eifersucht“ — zwischen Hund und Katze nämlich, — „die erste Musikstunde“ von Lobrichon, „die beiden Freunde“ (Hund und Kind) von Giraud, ein reizendes Thierstück von Braith „des Zickleins Spielplatz“, ein Hühnerhof von Lemmens, Federvieh von Tait, und eine recht gute Landschaft „das Yosemite-Thal“ von Thomas Hill. (Forts. folgt).

Nekrologe.

A. Schelfhout. Am 19. April d. J. starb im Haag einer der ältesten Meister der modernen Landschaftsmalerei: Andreas Schelfhout, ebendaselbst am 16. Februar 1787 geboren. Mit ihm ist wieder einer von der alten Garde dahingegangen, ein Mann, dem die Zeiten bekannt waren, in denen Pieter Barbiers Pieterszoon die Wände der Salons mit Landschaften schmückte, Jan Hulswit seine pikanten und effektreichen holländischen Ansichten aquarellirte, Johannes Jelgerhuis, Martinus Schouman, Jacob van Stry, Herreyns ihre ersten Lorbeern pflückten unter der Regierung Wilhelm's II. Seine jüngeren Zeitgenossen waren J. C. Schotel, der tüchtige Marinemaler, der Architekt Luys, die Van Bree's, Jan Willem Pieneman, die Brüder Van Os, und der noch lebende B. J. Van Hove.

Schelfhout, der Anfangs bei seinem Vater, einem Spiegelrahmenfabrikanten arbeitete, empfing den ersten Kunstunterricht im 24. Lebensjahre bei Breckenheimer, einem Dekorationsmaler des k. Theaters. Im Jahre 1815 erwarb er sich vielen Beifall mit einer Winterlandschaft aus dem Haag'schen Walde; zwei Jahre später lenkte eine Landschaft mit Staffage des P. G. van Os die Aufmerksamkeit auf ihn, und allmählich wurde aus ihm der berühmte und gefeierte Meister, dem Ehrenzeichen, Medaillen und Bestellungen reichlich zuflossen. Er war ein sehr fruchtbares Talent, und eine gefällige und leichte Technik machte es ihm möglich, ununterbrochen zu produciren. Er hat erstaunlich viel gemalt und gezeichnet. Der Auktionskatalog seiner hinterlassenen Studien und Zeichnungen, die am 26. Juli im Haag versteigert wurden, enthält deren mehrere Hunderte. Er hatte auch in Deutschland Reisen gemacht und dort zahlreiche Motive für seine Gemälde gefunden; Hauptsache jedoch war für ihn die Landschaft der niederländischen Provinzen Holland und Gelderland, deren Dünen und Wiesen, Wälder und Haiden ihm ein unerschöpfliches Thema darboten. Vorzüglich geschätzt waren seine Winterlandschaften, da er Eis und Schnee und den kalten Lufton mit vielem Geschick wiederzugeben verstand. Im Anfang malte und zeichnete er in der älteren, mehr detaillirten und präcisen Manier; dann aber ward auch der breitere und effektvolle Vortrag der Romantiker von ihm angenommen, bis er endlich seine eigene Manier gewonnen hatte, der er treu blieb. Er besaß unstreitig ein leichtes und gewandtes Talent, eine gewisse Summe von Natürlichkeit und Einfachheit, vorzüglich in seinen besten Werken, die man wohl unter den früheren zu suchen hat, dabei eine äußerst geschickte Mache; aber sein Vortrag ist doch allmählich mehr zur Manier geworden, statt der Ausdruck eines inneren Dranges zu sein. Seine Werke machen daher nicht den Eindruck von Schöpfungen eines Geistes, der im unaufhörlichen Ringen mit dem Ideale und den schwersten Aufgaben der großen Natur begriffen ist. Bei allem Respekt, welches wir dem Talente des ausgezeichneten Künstlers schuldig sind, ist es uns Jüngeren unmöglich zu verkennen, daß die neuere Landschaftsmalerei ihm über den Kopf wuchs. Doch bleiben seine Werke geschätzt, und die Galerien und Privatsammlungen halten sie in Ehren. Man findet sie in der kaiserlichen Galerie zu St. Petersburg, in der der königlichen Familie von Würtemberg; in Wien, Paris, und London. In Holland besitzt der Haarlemer Pavillon eine Landschaft von ihm, die Sammlung Teyler in Haarlem eine Strandgegend, das Museum Boymans in Rotterdam eine Küstengegend, von den Dünen aus gesehen, eine Winterlandschaft und einen Strand von Scheveningen bei Sonnenuntergang; das Museum Fodor in Amsterdam 14 Gemälde, darunter verschiedene Marinen. Seine Aquarelle, die er mit großer Leichtigkeit ausführte, finden sich in allen Sammlungen. Er hat einige wenige Skizzen auf Stein gezeichnet, und einige Radirungen gemacht, z. B. eine Landschaft mit Wasser, und eine Landschaft mit einem Kanal und Fischern, rechts ein Birkenbaum, im Hintergrunde Berge und Bäume.

B.

K. **Kuntze, Eduard J.**, deutscher Bildhauer, starb in New-York am 10. April 1870 an der Lungenentzündung. Derselbe wurde 1826 in Pommern geboren und kam um das Jahr 1852 nach Amerika. Nach dem New-Yorker „Home Journal“ vom 13. April 1870 erhielt er seine künstlerische Bildung hauptsächlich in Stockholm, wo er von der Akademie den römischen Preis erhielt; auch hielt er sich mehrere Jahre in London auf. Unter seinen Werken finden sich, außer vielen Portraitbüsten und Medaillons, Statuetten von Göthe, Shakespeare, Irving, Tennyson, Lincoln, eine Columbia, Puck, Puck on the warpath, Puck on his horse, ein Basrelief Merlin und Vivien (nach Tennyson), eine Büste des Frohsinns, eine Statue der Psyche u. s. w. Sein größtes Werk, eine Statue des indianischen Sängers Chibiabos (nach Long-

Digitized by Google

fellow's Hiawatha), auf das er viele Hoffnungen baute, hinterließ er unvollendet. Auf der Ausstellung der „National Academy of Design", 1868, befanden sich auch drei Radirungen von ihm. Ferner schrieb er ein Kinderbuch, „The fairy bell", welches in New-York in englischer Sprache erschien. Seit 1869 war er Mitglied der Akademie in New-York. Sein Grabredner schildert ihn als Künstler von nur geringem Talent, aber als erfüllt von glühender Liebe zu seinem Beruf, und als vortrefflichen Menschen. Sein Portrait, von J. C. Eaton gemalt, ist im Besitz der Akademie.

Charles Hognet, Landschafts- und Marinemaler, geboren in Berlin 1813, ist daselbst am 5. August gestorben.

Christian Schuchardt, als Kunstschriftsteller bekannt durch seine Arbeit über Lucas Kranach, starb in Weimar, wo er ehedem die Stellung eines Direktors der dortigen Zeichenschule bekleidete, am 10. August, hochbetagt.

+ **Berlin.** Die Zahl der verwaisten Posten im Gebiete der Kunstpflege und -Verwaltung hat sich dahier um einen neuen vermehrt. Jüngst ist Dr. Bonnell, der Custos der reichen, aber nach der Willkürherrschaft des Herrn von Olfers einer verständigen und tüchtigen Leitung überaus bedürftigen Museumsbibliothek, nachdem er nur kurze Zeit mit Hingebung und Einsicht seinem Amte vorgestanden, verstorben.

Johann Fredrik Eckersberg, einer der angesehensten norwegischen Landschaftmaler, geboren in Drammen 1822, starb am 13. Juli auf seiner Villa bei Sandviken.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Deutsche Schmiedewerke, nach der Natur aufgenommen von Julius Raschdorff, Stadtbaumeister in Köln, königl. preuß. Baurath und Mitglied der k. k. Akademie der Künste in Wien. In 12 Lief. zu je 10 Bl. Fol.

Von jeher hat die Architektur auf die Kunsthandwerke, namentlich auf diejenigen, welche sich vorzüglich bei architektonischen Erzeugnissen Geltung verschaffen, je nach ihrer Blüthe oder ihrem Verfall, einen belebenden oder ertödtenden Einfluß ausgeübt. So hat der erfreuliche Aufschwung, den die Baukunst in den letzten dreißig Jahren genommen, seine heilsame, fördernde Wirkung auf das Kunsthandwerk nicht verfehlt. Vor Allem ist es der zum Schmuck von Gebäuden und Geräthen bestimmte Zweig des Schmiedehandwerks, welcher an der Hand der Architektur aus seinem tiefen Verfalle wieder zu seiner früheren hohen Blüthe emporzuarbeiten sich bemüht. Zur Erreichung dieses Zieles ist bis jetzt schon Vieles geschehen, aber das Meiste bleibt noch zu thun übrig. Der Kölner Stadtbaumeister Raschdorff, welchem um die jetzige Blüthe der rheinischen Architektur große Verdienste zuerkannt werden müssen und an dessen Namen die Kunstgeschichte den Ruhm einer eigenen Kölner Baukunst-Schule knüpfen wird, will in einem besonderen Werke: „Die deutsche Schmiedekunst" den Weg zeigen, auf welchem jenes Ziel rasch erreicht werden kann. Raschdorff, der während seiner amtlichen Thätigkeit als Stadtbaumeister seit mehr als fünfzehn Jahren mit der Herstellung der hervorragendsten kölnischen Bauwerke aus den besten Kunstepochen der Gothik und der deutschen Renaissance betraut war und zu gleicher Zeit eine große Zahl einfacher, oft aber auch reicherer Neubauten auszuführen hatte, fühlte das Bedürfniß, zunächst die Sprache der zu restaurirenden Bauwerke zu studiren, d. h. die architektonischen Einzelheiten zu zeichnen nach ihren durch das verschiedene Material hervorgerufenen besonderen Kunstformen. Ein ganz besonderes Interesse nahm er an den Schmiedeeisenwerken, die im 15. und 16. Jahrhundert eine charakteristische Eigenthümlichkeit und eine besondere Zierlichkeit zeigen. Die zahlreichen Originalzeichnungen, welche Raschdorff von Eisenwerken der mannigfachsten Art in den verschiedensten Orten der Rheinprovinz genommen, um dieselben bei seinen Bauausführungen als Vorbilder zu benutzen, sollen jetzt auch durch Veröffentlichung in weiteren Kreisen nutzbringend gemacht werden. Sämmtliche Zeichnungen sollen in 12 Lieferungen zu 10 Blättern in kurzer Zeit ausgegeben werden; 100 Blätter sind druckfertig, die übrigen 20 werden in kurzer Zeit vollendet sein. Diese Zeichnungen sind mit ängstlicher Sorgfalt und großer Genauigkeit ausgeführt und müssen als nachahmenswerthe Muster korrekter und eleganter Ornament-Zeichnung angesehen werden. In der Sammlung finden wir Gitter, Thorflügel, Thurmkreuze, Wandleucher, Langbänder, Kissenhalter, Schloßschilde, Thürhandgriffe, Thürringe, Wetterfahnen, Kronleuchter, Thürbänder, Lichterhalter, Armleuchter, Grabkreuze, Altarkonsolen, Fensterkörbe, Brüstungsgitter, Gitterkrönungen, u. s. w. Die Sammlung wird zunächst denjenigen Fachgenossen willkommen sein, welche in Gegenden thätig sind, deren Vergangenheit sich hervorragender Kunsterzeugnisse nicht zu erfreuen hat, wo also der Architekt nicht in der Lage ist, Vorbilder in seiner näheren Umgebung zu benützen. Vornehmlich wird das Werk der Hebung des Schmiedehandwerks zu Gute kommen; der strebsame Schmiedemeister wird die Raschdorff'schen Zeichnungen als willkommene instruktive Vorlagen freudig begrüßen. Alle diejenigen, welchen die Hebung der Kunstgewerbe am Herzen liegt, werden es dem Herrn Raschdorff Dank wissen, daß er sich zur Veröffentlichung seiner Zeichnungen entschlossen hat. **E.**

Von Dr. A. Andresen's Werk: „Die deutschen Malerradirer des neunzehnten Jahrhunders" ist soeben die erste Hälfte des vierten Bandes erschienen, welche folgende Künstler behandelt: Carl Agricola, Maria Ellenrieder, Herm. Carmiencke, Sixt. Thon, Rud. v. Normann, Mich. Mor. Daffinger, Franz Rektorzik, Joh. G. von Dillis.

Rheinland's Baudenkmale des Mittelalters von Dr. F. Bock. Wiederum sind vier Hefte dieses mit vorzüglichen Holzschnitten ausgestatteten „Führers zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rhein und seinen Nebenflüssen" erschienen. Heft 9 u. 10 behandeln in sehr ausführlicher Darstellung die Nikolaikapelle am Münster zu Aachen, Heft 11 die Liebfrauenkirche zu Trier und Heft 12 die ehemalige Benediktiner-Abteikirche des heil. Willibrodus zu Echternach. Mit diesem Hefte ist die erste Serie des Werkes abgeschlossen.

Konkurrenzen.

+ **Das neueste Siegesbülletin der Berliner Kunstakademie vom 3. August d. J.** (dem Geburtstage König Friedrich Wilhelms III. und Termin der Preisvertheilung in den Konkurrenzen) lautet nach den Zeitungen wie folgt: Es wird von dem Sekretär „über den Erfolg der vom König Friedrich Wilhelm III. gestifteten Konkurrenz um den großen Staatspreis Nachricht gegeben. Die Konkurrenz war in diesem Jahre für das Fach der Geschichtsmalerei eröffnet; es hatten sich fünf Bewerber gemeldet, welche sämmtlich zur Vorprüfung zulässig befunden worden, jedoch die Arbeiten dieser Vorprüfung sowie die Skizzen für die Hauptaufgabe konnten nicht als genügend erkannt werden, so daß der Senat beschloß, der Preisbewerbung keine weitere Folge zu geben. Zur Preisbewerbung der ersten Michael-Beer'schen Stiftung, ausschließlich für Bekenner der mosaischen Religion, hatte sich ein Bewerber gemeldet, dessen Arbeiten jedoch nicht für preiswürdig erkannt wurden. Die Konkurrenz der zweiten Michael-Beer'schen Stiftung, eröffnet für Bewerber aller Bekenntnisse, war diesmal für das Fach der Musik bestimmt. Nur eine Arbeit war eingegangen, und diese hat gleichfalls nicht für preiswürdig erkannt werden können."

* **An der Wiener Akademie der bildenden Künste** fand am 1. August durch den Minister für Kultus und Unterricht, v. Stremayr, die feierliche Preisvertheilung statt und zwar wurden folgende Zöglinge ausgezeichnet:

Digitized by Google

Bei der allgemeinen Malerschule: Mit zwei goldenen Füger'schen Preismedaillen für die Lösung der Aufgabe: „Der gefesselte Prometheus, nach Aeschylos' gefesseltem Prometheus, zweite Scene", Herr Hyacinth Ritter v. Wieser aus Graz und Herr Andreas Groll aus Wien; einem v. Gundel-Preis für Gesammtstudien Herr Bronislaw Abramowicz aus Zaluchow in Galizien, und einem Ritter v. Lampi'schen Preis für seine Zeichnungen nach dem Naturmodelle Herr Anton Hallasch aus Wien.

Bei den Specialschulen für Historiemalerei: Mit zwei Preisstipendien aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für das Gemälde „Das heilige Abendmal" Herr Franz Rumpler aus Tachau in Böhmen, und für das Gemälde „Die Heimkehr" Herr Franz Streitt aus Brody.

Bei der allgemeinen Bildhauerschule: Mit einer goldenen Füger'schen Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Die Verstoßung Hagar's", dargestellt in einer Zeichnung, Herr Edmund Hofmann aus Pest; einem v. Gundel'schen Preis für die Gesammt-Studien Herr Julius Kangel aus Wien; einem Neuling'schen Preis für die Modellirung nach dem Naturmodelle Herr Karl Schwerczek aus Friedek in Oesterreichisch-Schlesien, und einem Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für das Relief in Thon: „Achilles im Tempel des Apollo, verwundet von dem Pfeile des Paris, Herr Franz Mayan aus Wien.

Bei der Schule für kleinere Plastik, Ornamentik und Medailleurkunst erhielten: Eine goldene Füger'sche Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Perseus befreit die Andromeda", dargestellt in einer Zeichnung, Herr Robert Weigl aus Sagor in Krain; einen v. Gundel'schen Preis für die Gesammt-Studien Herr Karl Linzbauer aus Wien und ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für geschnittene Medaillen Herr Leopold Nowak aus Wien.

Bei der Landschaftsmalerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Das erste der Schilflieder Lenau's", dargestellt in einer Zeichnung, Herr Geza Meszöly aus Stuhlweißenburg; einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien Herr August Groß aus Wien und ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für Komposition und durchgeführte Charakteristik eines Gemäldes Herr Viktor Oster aus Wien.

Bei der Kupferstecherschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für eine Zeichnung nach dem im k. k. Belvedere befindlichen Original-Gemälde des heiligen Sebastian von Mantegna und einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien Herr Viktor Jasper aus Wien; ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für im Stiche befindliche Werke Herr Eugen Doby aus Kaschau.

Bei der Architekturschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für das Projekt zu einem astronomischen Observatorium, nach gegebenem Programme, Herr Alois Prastorfer aus Wien; einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien über Baustyle Herr Gustav Schlierbolz aus Wien; einen Georg Pein'schen Preis für eine Schönzeichnung nach einer gezeichneten Vorlage Herr Anton Beill aus Andrichau in Galizien und ein Preisstipendium aus dem Kunstausstellungsfonds der Akademie für den Entwurf eines Bibliotheks-Gebäudes Herr Svetozar Ivackovic aus Delliblat in Ungarn.

Kunstunterricht.

Die Kunstgewerbeschule des österr. Museums in Wien war im Schuljahr 1869—70 von 120 Schülern, und zwar 73 ordentlichen und 47 Hospitanten besucht, ein Verhältniß, welches im Vergleiche zum Vorjahre, wo die Zahl der Hospitanten 49, die der ordentlichen Schüler 29 war, ein entschieden günstiges genannt werden muß. Die Zulassung von Hospitanten, wie sie die Statuten vorzeichnen, erweist sich als sehr praktisch, indem es so Kunsthandwerkern, die mitten in den Geschäften stehen, möglich wird, sich künstlerisch fortzubilden. Die Zahl der eingeschriebenen Schülerinnen betrug 20; diese besuchten die Vorbereitungsklasse und die Abtheilung für Blumenmalerei. Die meisten der eintretenden Schüler mußten wegen ungenügender Vorbildung im Zeichnen in die Vorbereitungsschule gewiesen werden; dieselbe wurde von 77 Schülern, darunter 33 Hospitanten besucht. Während des Schuljahres sind 9 Schüler, darunter ein Fräulein, in die Fachschulen aufgestiegen. Die Schüler in den Fachschulen gehörten den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie an; vertreten waren: Thonwaarenfabrikation, Kunsttischlerei, Glasindustrie, Bronze- und Ciseleurtechnik, Dekorations- und Porzellanmalerei, Chromolitographie und Xylographie, dekorative und ornamentale Bildhauerei, Vergolder-, Tapeziererkunst, Guß- und Schmiedeeisenarbeit, Weberei, Stickerei und Wappenmalerei. Von den theoretischen Fächern wurde die „Stillehre" (Dozent Architekt Hauser) im 1. Semester von 28, im 2. von 37 Schülern, die „Projektions- und Schattenlehre, Perspektive" (Dozent Teirich) im 1. Semester von 37, im 2. Semester von 39 Schülern besucht. Mit beiden Vorträgen sind Zeichenübungen in Verbindung. Die Vorlesungen des Sommersemesters über „Anatomie" (Dozent Dr. Bandl) wurden von 32, die über „Farbenlehre" (Dozent Prof. Ditscheiner) von 28 Schülern besucht. Letztere wurden in der Handelsakademie abgehalten. Als Lehrmittel wurden eine große Anzahl Originalgegenstände des Museums benützt; die eigenen Lehrmittel der Schule wurden durch Gypsabgüsse vermehrt, unter denen eine Folge von Gegenständen aus der Gypsgießerei der Académie des Beaux-Arts in Paris und Abgüsse nach Details der Kapelle Pellegrini in Verona einen hervorragenden Platz einnehmen. Aufträge erhielt die Schule von mehreren Seiten: einen hervorragenden Platz nehmen, nach den Aufträgen Sr. Majestät des Kaisers, einige Aufträge des Curators Herrn Nik. Dumba ein. Die Schüler der Abtheilung für Architektur und für Plastik waren auch durch zwei Preise des n. ö. Gewerbevereins beschäftigt. Die Stipendien, welche sowohl vom Handelsministerium, als von der Gesellschaft zur Beförderung der Kunstgewerbschule vertheilt wurden, erweisen sich als nützlich in ganz eminentem Sinne. Es wurden dadurch Zöglinge aus den österr. Kronländern in die Schule gezogen, die sich als besonders befähigt erwiesen, und die ohne die Unterstützung durch diese Stipendien nicht in der Lage gewesen wären, sich an der Schule gründlich auszubilden. Die Räumlichkeiten der Schule erwiesen sich als ungenügend; es mußte die weitere Aufnahme von Schülern sistirt werden. Hoffentlich wird die Uebersiedelung der Schule in das neue Museumslokal in den nächsten Ostern anstandslos stattfinden. Das nächste Schuljahr beginnt am Montag den 3. Oktober. Die Aufnahme der Schüler findet im Lokale der Kunstgewerbeschule vom 28. September bis 3. Oktober statt; während dieser Zeit wird auch, wie im verflossenen Jahre, die Jahresausstellung der Schülerarbeiten veranstaltet werden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Die Akademie in New-York** beschloß, dieses Jahr zum ersten Mal auch eine Sommerausstellung zu veranstalten, welche am 1. Juli eröffnet wurde. Dies ist eine Neuerung, die nur geringen Erfolg haben konnte; denn so kurze Zeit nach der Frühlingsausstellung ließ sich nicht erwarten, daß wieder eine hinreichende Zahl neuer und sehenswerther Bilder zusammenkommen würde, um viele Besucher anzuziehen, zumal da sich gerade diejenigen, welche Zeit und Geschmack für dergleichen Dinge haben, um diese Zeit nach allen Weltgegenden zersplittern. Wichtiger ist die Ankündigung, daß die schon so lang versprochene Schule in der Akademie mit nächstem Herbst ihren Anfang nehmen werde. Frei-Klassen im Zeichnen nach der Antike, nach lebenden Modellen, für Landschaft und Stillleben wie auch im Modelliren, in der Perspektive und Anatomie sollen eingerichtet werden, und auch Vorlesungen über bildende Kunst stehen in Aussicht. Kein Zweifel, daß damit die Kunst unermeßlich gefördert werden kann. Wie weit dies geschehen wird, hängt von der Thätigkeit, Energie und Einsicht ab, welche die Akademiker dem Unternehmen widmen werden, und von dem Anklang und der Unterstützung, die dasselbe bei den Kunstfreunden finden wird.

Die akademische Ausstellung in Berlin wird in Folge der politischen Ereignisse erst am 18. September eröffnet werden.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber das Keplerdenkmal, welches Ende Juni in dem Städtchen Weilderstadt, dem Geburtsorte des großen Astronomen, enthüllt wurde, schreibt man der N. Fr. Presse aus Stuttgart: Das Monument ist das gelungene Werk des wackeren Nürnberger Meisters Kreling; der Erzguß ebenfalls in Nürnberg von Lenz und Herold ausgeführt, der Sockel nach dem Entwurfe des Ober-Baurathes von Egle in Stuttgart. Es stellt Kepler dar, sitzend, den Blick forschend zum Himmel emporgerichtet, den einen Arm auf einen Globus gestützt, mit dem anderen den Cirkel spannend, um die Sternenbahnen zu messen.

Digitized by Google

Auf den vier Ecken des Postamentes sind in kleinerem Maßstabe die Statuen der Astronomen Tycho de Brahe und Copernikus, des Tübinger Professors Mästlin, der Kepler lehrend in die Astronomie eingeführt, und des Uhrmachers Jobst Byrg, der mit seinen tüchtigen mechanischen Arbeiten Kepler in der Herstellung der von diesem ersonnenen Instrumente zur Hand ging. Die vier Reliefbilder am Sockel stellen dar: den Genius der Astronomie; die Einführung Kepler's in den Hörsaal Mästlin's; Kepler läßt seinen Freund Byrg durch sein neu konstruirtes Fernrohr die Sterne schauen; Kaiser Rudolph's Besuch bei Kepler und Tycho de Brahe. Das ganze Werk ist im Totaleindruck bedeutend, imposant und zugleich harmonisch, im Detail von sinniger Klarheit. Und gelungen wie das Monument, war auch das Enthüllungsfest, zu welchem das Schwabenland, besonders natürlich Stuttgart und Tübingen, eine große Anzahl Männer der Wissenschaft und Kunst, von Rede- und Sangeskundigen entsendet hatte. Der stattliche, sinnig geordnete Festzug gab Zeugniß von der tiefsten Innigkeit der Volkstheilnahme an diesem Ehrentage eines Sohnes aus dem schwäbischen Volksstamme, wenn man will, eines landsmannschaftlichen Partikularismus, aber eines wohlberechtigten, der dem Volksbewußtsein seinen edelsten Inhalt verleiht. Nachzurühmen ist auch den Festrednern und dem Festdichter, daß sie, ohne die Bedeutung des Festes populär zu verflachen, doch die über den Gesichtskreis der Volksbildung und auch der meisten sogenannten „gebildeten Klassen" hinausgehenden wissenschaftlichen Thaten des großen Mathematikers und Astronomen dem Volksverständniß näher zu bringen wußten. Die Rede des Reallehrers Beude von Weilderstatt zur Begrüßung der Gäste war in Form wie Inhalt edel und gediegen. Die unsterblichen Leistungen Kepler's darzustellen, war wol Keiner besser geeignet, als der eigentliche Festredner, Oberstudienrath Dr. Frisch, der rühmlichst bekannte Herausgeber von Kepler's Werken. Auf die Ausführung dieser Reden hier näher einzugehen, muß ich mir versagen. Als interessante historische Notizen führe ich nur aus derselben an, daß 1620 die Mutter Kepler's als Hexe verbrannt werden sollte und daß es Kepler nur mit Aufwand aller seiner Energie gelang, sie zu retten. Jenen Finsterlingen, welche die Hexenprozesse erfanden, gilt die nachstehende Strophe aus dem sinnigen Festgedichte J. G. Fischer's:

„Da standen sie, der Menschlichkeit ein Spott,
Mit Blut und Mord die Wahrheit zu verbürgen,
Und um den bessern oder schlechtern Gott
Den Deutschen durch den Deutschen zu erwürgen;
Da saßen sie, verbrannten und verbannten,
Die sich des Glaubens fromme Wächter nannten,
Indessen du, Erleuchteter, die Bogen
Am Himmel durch die Finsterniß gezogen!"

Mit Bezug auf die Ausweisung der Deutschen aus Frankreich richtet der bekannte Referent der Kölnischen Zeitung für Kunstangelegenheiten einen Aufruf an die deutschen Fabrikanten und Gewerbtreibenden, in welchem unter Andern gesagt wird: „Die Mehrzahl unserer ausgewiesenen Landsleute sind Arbeiter, in Frankreich geschätzt wegen ihrer Geschicklichkeit und ihres Fleißes und vertraut mit den verschiedensten Zweigen der französischen Industrie, welche in vielen Fällen von unseren Gewerbtreibenden als mustergültig und häufig mit Eifersucht betrachtet wird. Ein großer Theil der Produkte der französischen Industrie und besonders der Kunstindustrie, auf welche unsere Fabrikanten so oft mit Neid blicken und mit denen die ihrigen mühsam konkurriren, ja, die bei uns als unnachahmlich gelten, sind das Werk deutscher Arbeiter. Bronze- und Metallgießer, Ciseleure, Modelleure, Bildhauer und Schnitzer, Stuckarbeiter und Vergolder, Porcellan- und Glasmaler, Musterzeichner, Maler und Drucker, kurz, Ornamentisten aller Art sind darunter, Kunstschreinerei, Marqueterie, Maschinen- und Instrumenten-, Glas- und Porzellanfabrikation, Leder- und Papeterie-Arbeit, Weberei, Färberei und Druckerei ist unter ihnen vertreten, kurz Alles, worin sich die französische Industrie Auszeichnung und allgemeine Anerkennung erworben hat, und in allen diesen Fächern sind die deutschen Arbeiter, welche Frankreich jetzt von sich stößt, musterhaft und meisterhaft gewesen; wie hätten sie sonst im fremden Lande einen so vortheilhaften Boden für ihre Thätigkeit gefunden? Nun denn, deutsche Fabrikanten und Gewerbtreibende, hier bietet sich eine Gelegenheit, eure Arbeitskräfte auf eine Weise zu vermehren und zu vervollständigen, die ihr manchmal gewiß schon gewünscht habt. Ihr braucht nicht nach Frankreich zu reisen, um mühevoll den Franzosen ihre Methoden und Verfahren abzulauschen, ihr braucht nicht dort nach geschickten und geübten Werkleuten umzuschauen; die Franzosen sind so gütig, sich selbst zu berauben, und schicken euch ihre Arbeiter, die mit ihrem Gewerbbetriebe aufs innigste vertraut sind, und zwar von den besten! Sie wollen sie nicht mehr, also nehmt Ihr sie auf in eure Anstalten und Werkstätten, benutzt die Kenntnisse und Geschicklichkeit, die sie mitbringen, ersetzt durch sie, was euch bisher gefehlt hat, und ihr werdet den Franzosen mit ihren eigenen Mitteln Konkurrenz machen."

Der ungarische Cultus- und Unterrichtsminister hat von den vom Staate zu Kunstzwecken bestimmten 18,000 fl. folgende Summen bewilligt: Dem Bildhauer Joseph Engel zur Marmorbüste Peter Pazman's 800 fl., dem Bildhauer Nikolaus Izsó zur Marmorstatue Nikolaus Zrinyi's des J. als Restbetrag 795 fl., ferner zu der Marmorbüste der Zrinyi Ilona und Franz Rakoczy's II. je 1200 fl., den Malern Moriz Than und Karl Lotz zur Ausschmückung des Treppenhauses des National-Museums in Pest mit Fresken als Gebühr für 1870/71 3600 fl., ferner für die Pläne zur architektonischen Ausschmückung des Treppenhauses dem betreffenden Zeichner 200 fl., dem Maler und Custos der Museums-Galerie, Anton Ligeti, für die Abbildung des Schlosses Vajda-Hunyad und der Umgebung 1200 fl., dem Maler Anton Haan für die Kopirung der Madonna di Foligno von Raffael 1400 fl., dem Architekten Albert Schikedanz, dem Bildhauer Siegmund Aradi, dem Historienmaler Geza Dosa, dem Landschaftsmaler Geza Meszöly, dem Genremaler Siegmund Richter, dem Xylographen Gustav Morelli zu ihrer weiteren Ausbildung als Stipendium je 500 fl., dem Maler Gustav Keleti als Kostenersatz der Reise zum Studium der auswärtigen Maler-Akademien 600 fl., dem Bildhauer Emerich Pataky, dem Porträtmaler Armin Kern, dem Genremaler Daniel Sustek zu ihrer weiteren Ausbildung je 400 fl., dem erblindeten Maler Joseph Mezey zur Unterstützung 300 fl. Außerdem wurden 200 Dukaten zur Honorirung der Skizzen ungarischer historischer Gemälde und 2000 fl. als Theilbezahlung für das etwa zu bestellende Bild zurückbehalten, wobei bemerkt wird, daß von den obigen Honoraren circa 2500 fl. erst im Jahre 1871 ausgezahlt werden. — Zugleich hat der Minister die HH. Ladislaus Gyulay, Stephan Sardy und Ladislaus Paal zu Zeichenlehrer-Kandidaten ernannt und ihnen auf drei Jahre ein Stipendium von je 600 fl. bewilligt.

x. **Das Schadowdenkmal** gehört ohne Zweifel zu den Zierden Düsseldorf's. Mitten in das bewegte Treiben der Stadt, auf einen besuchten Platz hingestellt, mahnt uns das ernste, ideal aufgefaßte Bildniß des bedeutenden Mannes an die hohen Aufgaben und Ziele des Menschen und erhebt uns über die Alltäglichkeit des Daseins. Kolossale Formen, die unter den Händen des Bildners leicht erstarren, mit Lebenswärme zu durchhauchen, ist eine der schwersten künstlerischen Aufgaben; eine noch schwierigere, das ganze Wesen eines Menschen, sein Wirken, welches verschiedenen Altersstufen angehört, seine Individualität, die sich erst im wechselnden Mienenspiel ganz entfaltet, in einem Bilde uns vor die Seele zu stellen. Diese höchsten Anforderungen der Kunst sind hier gelöst. Ungeachtet solcher Vorzüge fühlten wir uns bei jedesmaliger Betrachtung des Denkmals peinlich von einer Disharmonie in den Verhältnissen desselben berührt, über die wir vergebens bemüht waren, uns Rechenschaft abzulegen. Diese unklare Empfindung fand plötzlich ihre Lösung beim Anblick des Originalmodells von Prof. Wittig, welches im Salon der Herren Bismaier und Kraus gegenwärtig ausgestellt ist. Das schönste Ebenmaß herrscht in diesem Modell, die Büste scheint förmlich aus dem Postament herauszuwachsen, und beide bilden zusammen ein organisches Ganzes. Durch die Harmonie der einzelnen Theile untereinander wird die wohlthuendste Ruhe im Beschauer erzeugt, der sich nun erst dem ungetrübten Genuß überlassen kann. Umsomehr ist es zu bedauern, daß diese schönen Verhältnisse durch Prof. Giese, dem die Ausführung des von Prof. Wittig modellirten Postaments übertragen wurde, verändert worden sind. Dieser Uebelstand macht sich besonders in der Vorderansicht des Monumentes geltend, da dieselbe im Verhältniß zu schmal ist und deshalb die Büste selbst schwer und plump erscheinen läßt. Leider sind die Mißgriffe, in Granit verewigt, nicht mehr zu beseitigen. Um so dringender aber scheint es geboten, das Monument durch Anbringung der Inschrift, wie dieselbe am Originalmodell angegeben ist, zu vervollständigen; die goldenen

Digitized by Google

Lettern würden die leere Fläche des Postaments entsprechend beleben.

Ein Denkmal für Paskiewitsch wurde am 3. Juli zu Warschau unter großen militärischen Festlichkeiten enthüllt. Dasselbe ist im Ganzen 21 Ellen hoch, wovon auf das eherne Standbild selbst 7 Ellen 7 Zoll kommen, — dritthalbmal die natürliche Lebensgröße des Fürsten Paskiewitsch. Fast eben so hoch wie die Statue ist das Bronze-Piedestal, während das Granit-Piedestal nebst Sockel etwa sechs Ellen mißt. Der Fürst ist in aufrechter Stellung, zu Fuß, in Feldmarschalls-Uniform und den Marschallestab in der Hand, mit halb umgeworfenem Mantel dargestellt. Die Aehnlichkeit ist vollkommen, obgleich der Künstler augenscheinlich das jüngere Mannesalter festzuhalten beabsichtigte. Die Basreliefs auf dem Bronze-Piedestal bringen die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des Fürsten, theilweise nach persönlicher Angabe des Kaisers, zur Darstellung. Das Projekt zu dem Monumente rührt von dem im Jahre 1862 zu Petersburg verstorbenen Professor der Bildhauerkunst an der dortigen Akademie, Pimenoff, her. Modelle und Gußarbeiten sind sämmtlich in Petersburg vollendet und, gleichwie der finnische Granit zu Piedestal und Sockel, per Eisenbahn nach Warschau gebracht worden, wo die Aufstellung gegen vier Monate in Anspruch nahm.

B. **Düsseldorf.** Das herrlichste Kunstwerk, welches wir besitzen, die Himmelfahrt Mariä von Rubens, ist durch unerhörte Fahrlässigkeit stark beschädigt worden. Es war das einzige wirklich bedeutende Bild, das hier verblieb, als 1805 die Galerie nach München entführt wurde, wohin man es nicht gut mitnehmen konnte, weil es auf Holz gemalt ist und wegen seiner Größe der Verpackung Schwierigkeiten entgegenstellte. Seit langen Jahren hing es in einem Saale des Akademiegebäudes und wurde auf's sorgfältigste behütet. Da erbat sich im vergangenen Winter Professor Camphausen vom Kuratorium der königl. Kunstakademie einen geeigneten Raum, worin er sein umfangreiches Reiterportrait Friedrich des Großen malen könne, da sein eigenes Atelier hierfür zu klein sei, und erhielt den genannten Saal angewiesen. Trotz der mehrfachen Vorstellungen des Konservators unserer Kunstschätze, Professors Andreas Müller, welche auf die Gefahr aufmerksam machten, die aus einer fortwährenden starken Heizung für das Rubens'sche Bild erwachsen würde, blieb das Kuratorium bei seinem Beschluß, auch als Prof. Müller seinen Protest schriftlich wiederholte. Es wurde nun ein Ofen aufgestellt, dessen Rohr in nächster Nähe der „Madonna" in die Höhe ging. Camphausen bezog das Atelier und räumte es wieder nach vollendeter Arbeit, und Niemand dachte daran, nachzusehen, ob das sorgfältig zugehangene alte Meisterwerk durch die Heizung angegriffen werde, bis am Tage Peter und Paul der Vorhang endlich einmal aufgezogen wurde. Man bemerkte nun einen klaffenden Riß, der das ganze Gemälde und sogar den herrlichen Kopf der Maria durchschneidet. Die Holzplatte, worauf das Bild gemalt ist, war in Folge der Hitze geborsten, und Schmerz und Entrüstung über solche Zerstörung sind in den Kreisen der Künstler wie des Publikums allgemein. Wie man sagt, ist eine strenge Untersuchung angeordnet. Was wird dieselbe aber fruchten? Alle nachträglichen Schritte der Regierung vermögen nicht den Schaden wiederherzustellen, den das unersetzliche Bild des Rubens genommen, und gewiß wird der Fall nicht verfehlen, ähnliches Aufsehen zu machen, wie die verhängnißvolle Andrea del Sarto-Restauration in Berlin.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 59.
Zur Förderung der Kunstindustrie in Oesterreich. — Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche in Danzig (Schluss). — Ueber die Photographie. — Bericht der Kunstgewerbeschule am Ende des Schuljahres 1870.

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 31—34.
Allgem. Industrieausstellung für das Gesammtgebiet des Hauswesens in Kassel. — Beilagen: Schlüssel aus dem 16. Jahrh.; eiserner Thürklopfer aus dem 16. Jahrh.; Borte einer Altardecke comp. von A. Essenwein; Damastborte für Holzdrathrouleaux.

Photogr. Mittheilungen. Nr. 76.
Briefe von Dr. Herm. Vogel (aus den Ver. Staaten von N. A.). — Ueber Endzweck und Grenzen der Retouche. Von H. Hartmann (Forts.). — Email-Photographien Von Prof. J. Towler. Das Helioscop. — Beilage: Probe eines Albert-Druckes.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.
Ein Altarbild des jungen Raffael. — Hans Holbein.

Gewerbehalle. 8. Heft.
Ueber decorative Behandlung von Eisenguß. Von Aug. Töpfer. — Romanische Rosetten von St. Lorenz in Segovia. — Bogen, Thüreinrahmung und Thürfüllungsrosette von der Madonna di Galliera zu Bologna (16. Jahrhundert). — Renaissance-Konsole vom Belvedere in Prag. — Fayence-Umrahmung für die Deckplatte der Hahnen in einem Badkabinet (P. Benard). — Einfassung für Porzellanteller (F. Fischbach). — Balkenträger (Franz von Hoven). — Innere Decoration für den Eisenbahnwagen des Vicekönigs von Aegypten (R. D. Wyatt). — Sopha und Tisch für einen Salon (R. Reinhardt). — Spiegelschrank (Fr. Steffan). — Bilderrahmen (B. Teirich). — Spiegelschrank aus der Sammlung Sauvageot, Styl Heinrich's II. — Standuhr (W. Bäumer). — Gußeisernes Gitter am Britischen Museum zu London. — Zifferblätter für Taschenuhren. (Faltze ainé).

Noch eine Antwort auf die Anfrage in Nr. 17.

Die Indépendance Belge giebt im Feuilleton ihrer Nr. 217 vom 5. August mit Bezug auf unsere Anfrage eine Auskunft, die wir auszugsweise mittheilen: „Es existirt ein zeitgenössisches authentisches Bildniß von Christian von Braunschweig und zwar gemalt von Van Dyck, gestochen von R. van der Boerst. Der Gegner Tilly's ist in kriegerischer Rüstung dargestellt, den linken Vorderarm verbirgt die kreuzweis über den Küraß gezogene Schärpe. Diese Anordnung hatte der Maler getroffen, um die Verstümmelung seines Modells zu verstecken. Das Gemälde ist während des Aufenthaltes entstanden, den Christian im Haag nahm, als er dem Prinzen von Oranien zum Entsatz von Bergen-op-Zoom Hülfstruppen zuführte. Zur selben Zeit befand sich Van Dyck auf einer Reise durch Holland im Haag und malte bei dieser Gelegenheit auch noch die Bildnisse des Grafen von Mansfeld und des Prinzen von Oranien. [Wo sich das Gemälde befindet, giebt der Referent leider nicht an]. — Ein anderes zeitgenössisches Bildniß desselben Heerführers findet sich auf der Darstellung der Schlacht von Höchst von Peter Snayers im Museum zu Brüssel, aber der Maler, welcher für den spanischen Hof arbeitete, hat den Gegner der katholischen Liga als eine keineswegs heldenmäßige Erscheinung dargestellt, weßhalb wir dies Bildniß einem deutschen Vaterlandsfreunde nicht empfehlen wollen."

Inserate.

[125] Bei der königlichen Zeichenakademie zu Hanau ist die Stelle eines dritten Lehrers erledigt, welche mit einem Jahresgehalt von 700 Thalern dotirt ist. Bewerbern um dieselbe wollen ihre Gesuche, unter Angabe des Lebensalters mit Beifügung von Probearbeiten, bis zum 16. September l. J. bei der unterfertigten Behörde einreichen.

Der Vorzug bei Besetzung dieser Stelle soll einem Maler gegeben werden, welcher neben seiner anderweiten künstlerischen Befähigung, eine gründliche Kenntniß der Verzierungskunst nachweisen kann, weil die Anstalt hauptsächlich der bekannten Kunstindustrie Hanau's dient.

Hanau am 15. August 1870.

Königliche Zeichenakademie-Direktion.
Schrötter.

In jeder Buchhandlung ist zu haben:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.
von
Th. Fournier,
Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.
Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. 2¼ Thlr. [126]

Heft 12 der Zeitschrift nebst Nr. 23 der Kunstchronik wird Freitag den 16. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. zu richten.

16. September.

Nr. 23.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt: Pietro Tenerani und seine Werke. — Korrespondenzen (Florenz; New-York, Fortsetzung). — Nekrologe (Christian Mayer, Lord Hertford). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Personalnachrichten. — Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur. — Zeitschriften.

Pietro Tenerani und seine Werke.

I.

Am Abend des 16. Dezember 1869 wurde mit ungeheurem Pomp die Hülle eines Verblichenen nach der Kirche der h. Vincenz und Anastasius zu Rom gebracht. Die Straßen waren überfüllt von Menschen, welche ehrfurchtsvoll dem berühmten Bildhauer Pietro Tenerani die letzte Ehre erweisen wollten; er war zwei Tage zuvor, am 14. Dez. verschieden. Künstler und hauptsächlich seine Schüler waren es, die den Sarg trugen, dann folgten die Professoren von San Luca, die Virtuosen des Pantheon, viele Mitglieder des römischen Patriziats, die Alumnen der Kunst-Institute und eine lange Reihe von Freunden und Verehrern.

Tenerani's Geburtsort ist Torano bei Carrara; dort erblickte er am 11. Nov. 1798 das Licht der Welt; aber seine wahre Geburtsstätte war Rom; hier fand sein Geist an den Wunderwerken der antiken Kunst die erste Nahrung. Unter der Leitung Desmarais' und Bartolini's in Carrara eignete er sich schon in frühester Jugend die ersten Anfangsgründe der Bildhauerkunst an, und hier erhielt er auch einstimmig das dreijährige Stipendium zuerkannt, welches ihn zu seiner ferneren künstlerischen Ausbildung nach Rom, das er seitdem nie mehr verlassen hat, führte. Der Eifer, mit dem er sogleich nach seiner Ankunft in der ewigen Stadt sich seinem Studium hingab, erwarb ihm bald die Gunst des großen Thorwaldsen, der dem jungen Künstler die Hauptfiguren des Grabdenkmals zur Ausführung übertrug, welches damals dem Prinzen Eugen von Beauharnais in der S. Michaelskirche zu München errichtet wurde.

Aber sehr bald schon konnte Tenerani auf eigenen Füßen stehen und begann eine selbständige Schule zu bilden. Gleich seine ersten Schöpfungen begründeten seinen Ruf: die Psyche, Venus und Amor, noch eine verlassene Psyche und der Frühling, lauter Werke, in denen der Reiz und die Anmuth der Erfindung gleiche Höhe halten mit der Vollkommenheit und Gewissenhaftigkeit der Ausführung. Darin lag auch das hauptsächlichste Verdienst Tenerani's, daß keine einzige seiner zahlreichen Arbeiten seine Werkstatt verließ, ohne die alleräußerste Grenze der Ausführung erreicht zu haben. Er gehörte nicht zu denjenigen, welche die höchste Aufgabe des Bildhauers in der Konception, im Gedanken, im Schaffen eines Entwurfes sehen, er hielt das Modelliren, den Meißel führen und den Marmor bearbeiten nicht für materielle Handwerkerarbeit, und wer sein Atelier betrat, konnte sehen, daß die Feile und der Meißel fleißig von ihm gehandhabt wurden, und das Wunder anstaunen, wie unter seinen Fingern der Marmor weich und lebendig ward.

Zum vortragenden Professor der Akademie von San Luca ernannt, verstand er es, mit besonderer Sorgfalt den Schülern die strengen Regeln der Kunst zu lehren, so daß man ihm zum größten Theil den jetzigen Fortschritt in der römischen Bildhauerschule verdankt.

Tenerani wurde zwar erst am 26. März 1860 zum Generaldirektor der Museen und Galerien ernannt, aber seine Thätigkeit für Vermehrung, Ordnung und gute Verwaltung der öffentlichen Kunstanstalten datirt schon bis in's Jahr 1825 zurück.

Der berühmte Bildhauer war Mitglied zahlreicher Kunstakademien und besaß eine große Reihe von Auszeichnungen aus der Hand verschiedener Souveräne*).

*) Er war Ritter mehrerer italienischer und fremder Orden, dem Patriziat von Rom und Viterbo einverleibt und Mitglied der römischen Gemeindeverwaltung.

Digitized by Google

Seine würdige Gattin, Frau Lilla Montobbio ſchenkte ihm drei Kinder: Fauſtine, jetzige Gräfin Hervé de Saiſy, Karl und Henriette. Dieſe Kinder machten das Glück ihres Vaters aus und erleichterten ihm durch ihre liebevolle Pflege die phyſiſchen Leiden, von welchen er in ſeinen letzten Jahren heimgeſucht war.

Er ſtarb ruhig und heiter, nachdem er von den Seinigen und den nächſten Freunden Abſchied genommen hatte.

Wir glauben dieſen kurzen Nekrolog nicht beſſer beſchließen zu können als mit den Worten eines bedeutenden römiſchen Bildhauers*):

„Die Reihen würdiger Bildhauer, welche mit Aufwand von Geiſt und Studium ihre ſchöne Kunſt zu einem wahreren und reineren Style zurückgeführt haben, lichten ſich leider immer mehr und mehr! Sie überlaſſen das Feld jüngern, oft mit Phantaſie begabten Künſtlern, von denen aber viele ſich in Unmöglichkeiten ergehen und einen gefährlichen und geſuchten Weg wandeln. In der Kunſt herrſcht Freiheit, und darum iſt es natürlich, daß jeder ſeinen eigenen Eingebungen folgt; aber welcher Schule immer wir auch angehören mögen, laßt uns nie das Beiſpiel unſerer großen Meiſter, unter denen Tenerani hervorragt, vergeſſen. Vergegenwärtigen wir uns ſtets ſeine große Liebe zur Kunſt, die Beharrlichkeit, mit der er nach der höchſten Vervollkommnung ſtrebte, ſein Bemühen, nur weiſe Vorſchriften zu geben, ſeine in allen Dingen edlen Geſinnungen, die ihn zum Typus des Künſtlers und Edelmannes ſtempelten."

R. Ambroſi.

Korreſpondenzen.

Florenz, im Juli 1870.

Wenn die Meldungen über modernes Kunſtleben in Florenz augenblicklich ungemein ſpärlich ausfallen müſſen, ſo iſt es deſto erfreulicher, zu beobachten, wie allmählich die indolente Unkenntniß und frevelhafte Verachtung alter Kunſt, womit bisher die Künſtler in Italien ſich zu brüſten liebten, — weshalb man ſich nicht zu verwundern hat, wenn ſie ſo viel Schund produzirten, — wenn eine ſolche hochmüthige Selbſtgenügſamkeit jetzt wenigſtens nicht mehr von der grauenvollen Verwahrloſung unterſtützt wird, welche bis vor Kurzem von Seiten der Behörden den Reliquien alter Kunſt widerfuhr. Dieſer Umſchwung, dieſe pietätvolle Sorgfalt, die jetzt der Erhaltung der alten Meiſterwerke allerorten in Italien geſpendet wird, trat eigentlich erſt ein, ſeitdem der thatkräftige und kunſtliebende Correnti Miniſter des öffentlichen Unterrichtes ward. In ſeinen Bemühungen, Alles, was noch von alten Kunſtwerken verſtreut erhalten iſt, vor Untergang zu retten und unter eine ſichere Kontrole zu bringen, wird er von mehreren italieniſchen, für die Kunſt der Vorfahren begeiſterten Männern, wie es deren doch auch ſtets in Italien gab, trefflich unterſtützt. Unter dieſen ſind vor Allen Cavalcaſelle, Salazaro von Neapel, Cavallucci und viele Andere zu nennen. So iſt es beſonders zu loben, daß Correnti Alles mit eigenen Augen ſehen will. Deshalb ging er zum Beiſpiel vor einigen Monaten nach Orvieto, um den dortigen Dom zu beſichtigen, und arbeitete in Folge deſſen ein Projekt aus, wonach die Kapelle mit den Fresken des Signorelli vom Altar der Maria, ſowie den darin befindlichen Chorſtühlen geſäubert, durch ein Gitter für den gewöhnlichen Gottesdienſt geſchloſſen und nur für Solche, welche die Kunſtwerke zu ſehen wünſchten, geöffnet würde. Hierüber iſt es nöthig, noch ein Uebereinkommen mit der Bauhütte des Doms zu treffen. — Daſſelbe beabſichtigt man in Betreff der Kapelle Brancacci in S. Carmine, wo außerdem die Frescogemälde gereinigt und von einigen goldenen Rahmen, die ſie durchkreuzen, befreit, ſowie der alte Altar vom Barockſchwulſt, der ihn ſowie einen Theil des Fenſters verdeckt, erlöſt werden ſollen.

Sodann ging Correnti kürzlich in die königlichen Galerien, um zu konſtatiren, welche Gemälde abſolut einer Reſtauration bedürftig wären. Zugleich ſpendete er ſein Lob der Reſtaurationsarbeit, welche Franchi auf das Bild der „Venus mit dem Rebhuhn" von Tizian verwendet. Ebenſo befindet ſich gegenwärtig im Saal der Reſtaurationen ein ſehr ſchönes Holztafelbild von Lorenzo Monaco, welches dieſer für S. Benedetto außerhalb der Porta Pinti malte. Als letztere Kirche zerſtört ward, verſetzte man das Bild in die Kirche degli Angeli; dann ging es an die Abtei von Cerreto bei Certalda über, von wo es 1864 wegen Vernachläſſigung weggenommen wurde. Dieſes Bild ſtellt die Krönung der Jungfrau, die von mehreren Engeln umgeben iſt, dar; in der Höhe ſieht man Gott-Vater, unten mehrere Epiſoden aus der heiligen Geſchichte.

Ein anderes Bild, das längſt der Reſtauration bedürftig war, erfährt endlich dieſes Glück. Es iſt dieſes die „Geburt Chriſti" von Domenico Ghirlandajo, welche in einer Kapelle der Familie Frescobaldi in S. Spirito aufbewahrt wird. Wohl Mancher, der dies lieſt, war ſeiner Zeit, als er vor dem Bilde ſtand, entrüſtet über den Fetzen vom Hochzeitskleide einer Frescobaldi, womit das Gewand der Madonna überklebt war. Bisher weigerte ſich die Familie Frescobaldi, trotz der Aufforderungen der Kunſt-Kommiſſion, dieſe Unzier zu entfernen, erſt jetzt entſchloß ſich Angelo Frescobaldi zu dieſem Schritt.

Um endlich auch die Kunſt der alten Etrusker zu berühren, ſo wird es wohl auch in Deutſchland bekannt ſein, daß bei den Ausgrabungen zu Bologna täglich neue Funde zu Tage gefördert werden. Außer den vielen

*) Buonarroti, Scritti sopra le arti e le lettere, vol. IV, serie 2, quaderno 12. Roma, Dec. 1869.

Digitized by Google

Skeletten, Vasen, Cisten, Glasperlen, Spangen, Ohrringen ꝛc. wurde letzthin auch ein selteneres Stück aufgefunden, nämlich eine Sandsteinstele von 2,25 Meter Höhe, welche auf beiden Seiten mit Basreliefs bedeckt ist.

Diese in die That gesetzten Bemühungen für Konservirung und Auffindung alter Kunstwerke wird durch eine rege literarische und gelehrte Thätigkeit begleitet und unterstützt. Marchese Selvatico in Padua hat eine Novellensammlung unter dem Titel: „L'arte nella vita degli artisti, Firenze, Barbèra 1870" herausgegeben, in welcher unter Anderem auch die Liebe Van Dyck's zu einer Brignole-Sale von Genua (unter dem falschen Namen Montejo) behandelt wird. Das Porträt dieser Frau, sowie das ihres Gemahls ward von Van Dyck im Jahre 1620 zu Genua verfertigt und beide sind noch jetzt eine Zierde der Galerie jener Familie. Van Dyck verliebte sich sterblich in sein schönes Modell und ohne Zweifel war es der Zorn des hinter das Geheimniß gekommenen Gatten, weshalb Van Dyck so schnell Genua verließ, wo er doch reichliche Arbeit gefunden hatte.

Dall' Ongaro's literarische Bemühungen, das Interesse des Publikums und der Künstler wie der Handwerker auf die Kunst-Industrie hinzuweisen, fand unlängst, am Tage dello Statuto, auch in einer Rede Ausdruck, die er im Saal des Künstlercirkels, im Beisein des Ministers Correnti hielt, und verdient lobende Hervorhebung.

Eine der Fragen, die gegenwärtig die gelehrte Kunstforschung Deutschlands wie Italiens lebhaft beschäftigt, ist diejenige in Betreff der Kunst, welche unmittelbar vor Niccolò Pisano in Italien sich zeigte. Der Director des Nationalmuseums in Neapel, Salazaro, hat nun von Mosaiken und Fresco-Gemälden aller Jahrhunderte bis zu Niccolò Pisano's und Giotto's Zeiten, die sich in Süd-Italien und besonders in den Katakomben von Neapel befinden, prächtige und, wie es scheint, völlig genaue Aquarellaufnahmen machen lassen. Ebenso ließ er die Kanzel und den Kopf der Sigilgaita von Niccolò da Foggia (1272) in großem Maaßstabe photographiren. Die Aquarellaufnahmen werden mit begleitendem Text noch in diesem Jahr auf Kosten der Regierung erscheinen. Diesen Text hat Salazaro vorläufig, um das Publikum vorzubereiten, in zwei kleine Broschüren andeutungsweise zusammengefaßt. Die Titel dieser Broschüren sind:

„Notizie storiche sul palazzo di Federigo II. a Castel del Monte per Demetrio Salazaro, Napoli, Tipografia strada nuova Pizzofalcone N. 3",

und:

„Affreschi di S. Angelo in Formis, descritti per Demetrio Salazaro. Napoli etc. 1870."

Es würde zu weit führen, wollten wir den Inhalt dieser Broschüren durchgehen, deren Resultate ja doch erst nach der Veröffentlichung des Werkes selbst gehörig geprüft werden können. Um aber eine Andeutung von der Idee, die Salazaro bei dieser seiner Arbeit leitet, gleich jetzt zu geben, scheint es uns am besten, den Prospekt selbst hier sprechen zu lassen, den er an den Minister Correnti einsandte, um ihn für das Unternehmen zu interessiren:

„Jener scharfe Geist des Vasari äußerte, vielleicht aus Liebe zu seinem Vaterlande Toscana, allzuabsprechende Urtheile. Das Wort, sagte er, fängt seit Cimabue und Giotto an, in der Kunst dargestellt zu werden. Diese Phrase wurde von Denen beifällig aufgenommen, welche das bequeme System fremder Autorität anerkennen, und es wurde ein Dogma in der Kunst, daß vor Cimabue und Giotto keine künstlerische Darstellung in Italien stattgefunden hätte. Für Jene war der Zeitraum seit den katechumenischen Malern bis zum dreizehnten Jahrhundert ein weites Grab; die Kunst war der Leichnam.

„Von allen Seiten Italiens erhoben sich Proteste gegen die Autorität Vasari's; aber sie wurden überhört, bis später einige gelehrte Deutsche, den Gang der Civilisation seit dem Sturz des byzantinischen Kaiserreichs verfolgend, nicht wenig Licht auf die künstlerische Bewegung des Abendlandes zu werfen begannen und Vasari's und seiner Anhänger Behauptung nicht mehr so haltbar wie früher erschien.

„Nicht um dem schönen Toscana seinen künstlerischen Ruhm zu entreißen, der ja am Ende ganz Italien gehört, sondern um mit Genauigkeit die historischen Perioden unsrer Kunst festzustellen, lege ich Ihnen hier eine Sammlung höchst wichtiger Monumente vor, von denen viele bis jetzt noch nicht von Andern beachtet wurden, um der gesunden Kritik nicht wenige Elemente zu liefern, welche unsre Kunstgeschichte fördern und die verschiedenen Perioden derselben mit mehr Sicherheit festzustellen dienen können.

„Diese Monumente gehören unsern südlichen Provinzen an, in welchen die moderne Civilisation die ersten Wurzeln schlug, und ich hoffe mit unwiderleglichen Thatsachen beweisen zu können, wie bei uns eine Malerschule vor Cimabue und Giotto blühte, welche schon entscheidende Fortschritte in der Entwicklung des künstlerischen Ideals that, ohne deshalb gerade die Schönheit der toscanischen Form zu erreichen.

„Die Fresken von S. Angelo in Formis, von Capua, Calvi, Majuri, Scala, Barletta, Brindisi und S. Giovanni in Venere bei Lanciano in den Abruzzen haben bereits die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gelenkt, und meine kurzen darauf bezüglichen Schriften wurden vom Publikum mit Wohlwollen entgegengenommen. Durch diese ersten Versuche ermuthigt, überließ ich mich eingehenderen Forschungen und fand viel mehr, als ich erwartete.

Digitized by Google

„Wenn meine Bemühungen von Eurer Excellenz unterstützt werden, habe ich die Ueberzeugung, keine vergebliche Arbeit zu thun.

Neapel, den 10. December 1869.

Demetrio Salazaro,
Inspektor des Nazionalmuseums zu Neapel."

Nachdem Schreiber nun das Glück hatte, Einsicht in die Aquarelltafeln des Werkes zu thun, sowie auch jene genannten Photographien zu sehen, so muß er sofort zugeben, daß Cimabue keineswegs die Höhe der gleichzeitigen Kunst von ganz Italien einnahm, — wiewohl anderseits wenigstens in Bezug auf Toscana Dante's Urtheil doch wohl nicht ganz grundlos war. Dasselbe lautet, wie Jeder weiß:

„Credette Cimabue nella pittura
Esser lo primo, ma ora ha Giotto il grido
Si chè la fama di colui oscura." . .

Aber wenn Salazaro mit Cavalcaselle auch Niccolò Pisano's Kunst aus Unteritalien ableiten möchte, so halten die Beweise und Monumente, auf welchen die genannten Gelehrten ihre Ansichten aufbauen, nach des Unterzeichneten unmaßgeblichem Urtheil bis jetzt noch nicht denjenigen Thatsachen Stich, welche er in einer demnächst zu publicirenden Schrift zu Gunsten der Annahme vorbringen wird, daß Niccolò Pisano's Kunst eine einheimisch toscanische gewesen sei.

Dr. **H. Semper.**

New-York, im Frühjahr 1870. (Fortsetzung).

O. A. Einige Tage darauf folgte die Trost'sche Sammlung von 168 Oelbildern, die sich bis dahin in Baltimore befunden hatte. Auch hier fanden sich einige gute Werke europäischer und amerikanischer Künstler, wenn auch eben nicht viel Ungewöhnliches und dafür um so mehr Mittelmäßiges darunter war. Zwei kleine Bilder, Pendants, trugen den Namen Horace Vernet, doch waren sie durch Ungeschicklichkeit in der Anordnung so hoch an die Wand gekommen, daß ich mir kein Urtheil über die Echtheit erlaube. Auf dem einen sieht man einen jungen Mann und ein Mädchen liebend umschlungen an dem schönsten Sommertage durch einen Laubengang wandeln, durch den hie und da die Sonne scheint und einzelne Punkte vergoldet. Auf dem zweiten sehen wir dasselbe Paar alt und gebeugt, aber noch immer fest aneinandergeschmiegt, an einem Winterabend einen kahlen Hügel herunterkommen. Es ist eine reizende und ergreifende Liebesidylle.

Der Rest der D'Huyvetter'schen Sammlung kam ebenfalls zum Verkauf, wobei Pauwels' Boccaccio, dessen ich schon früher erwähnt habe, und Schaefel's Zerstörung eines spanischen Kriegsschiffes durch die Niederländer, welche anfänglich für den Privatverkauf bestimmt waren, und für die man ganz unverhältnißmäßige Preise verlangte, endlich mit den anderen versteigert wurden. Auch ein Bild von van Lerius wurde bei dieser Gelegenheit verkauft, nachdem es zuvor in Oeldruck vervielfältigt worden war: meines Bedünkens eine höchst unverdiente Ehre, denn wenn auch Esmeralda, wie alle Heldinnen Victor Hugos, gleichviel ob Esmeralda, Cosette oder Deruchette genannt, ein recht leeres hohlköpfiges Persönchen ist, so ließ sich doch immer eine anziehendere Erscheinung daraus machen, als diese uninteressante Figur, die weder durch Schönheit, Ausdruck noch durch technische Vollendung ansprechen kann, denn die erstern Eigenschaften fehlen und die Ausführung ist namentlich im Kolorit äußerst trocken und kalt. Die Ziege ist jedenfalls die hübscheste von den Beiden.

Die größte Sammlung und die letzte, welche unter den Hammer kam, ist die von J. P. Beaumont, einem alten Gemäldehändler, Kenner und Liebhaber, der sich nach mehr als vierzigjähriger Geschäftsthätigkeit jetzt zurückzieht, um nach Europa zu gehen. Im Gegensatz zu dem verstorbenen Thompson, der nach seiner Sammlung zu schließen, eine solche Liebhaberei für alte Bilder hatte, daß er die schlechteste alte Kopie dem besten modernen Original vorzog, importirte er mit besonderer Vorliebe die Werke lebender deutscher und niederländischer Künstler, und man schreibt ihm das Verdienst zu, unter den Amerikanern den Sinn für moderne europäische Kunst geweckt und damit zur Läuterung und Veredlung des Geschmacks gewirkt zu haben, der früher freilich ganz im Argen lag, zugleich auch mittelbar und wahrscheinlich ohne Absicht der hiesigen Kunst große Dienste geleistet zu haben, da die Maler durch den Vergleich mit den Werken der europäischen Künstler schlagend und unabweisbar auf ihre eigene Unzulänglichkeit hingewiesen wurden. Der Katalog enthält 529 Nummern, darunter auch viele Zeichnungen und Kupferstiche, Aquarelle, einige Skulpturen und alte werthvolle Möbel, Geräthe u. s. w. Obgleich er sich, wie gesagt, hauptsächlich für moderne Kunst interessirte, ist doch auch ein recht ansehnlicher Vorrath von alten Bildern da, welche indessen den am wenigsten anziehenden Theil der Sammlung bilden, denn was gut ist, kann schwerlich ächt sein, und was ächt, ist gewöhnlich nicht gut, und da außerdem bei den Bildern, die in Auktionen verkauft werden, niemand irgendwelche Verantwortlichkeit für die Aechtheit übernimmt, läßt sich denken wie freigebig mit berühmten Namen umgesprungen wird, wenn auch hin und wieder ein Original darunter sein mag. Unter den bessern Bildern ist eine Magdalena, welche Domenichino zugeschrieben wird, eine andere, die von L. Caracci sein soll, ein angeblicher Tintoretto, zwei kleine Bilder von Hemskerck, Bauern in der Schenke vorstellend, und einige gute moderne Kopieen nach Originalen von Terburg und Mieris in der Dresdener Galerie. Eine ganz abscheuliche Venus, welche sich aus dem Meer erhebt, wird — ich weiß nicht warum — auf Conto der Schule Tizian's gesetzt, die denn doch wirklich nicht Ursache ge-

Digitized by Google

geben hat, ſie ſolcher Verſündigung gegen Kunſt und Schönheit zu verdächtigen. Ein intereſſantes Bild dagegen, welches uns gar vertraut und heimiſch anſpricht, iſt ein wohlausgeführtes und ähnliches Porträt Gellert's, halbe Figur in Lebensgröße, von Kupetzky. Es iſt ein unerwartetes Zuſammentreffen mit einem alten Freunde in fremder Geſellſchaft. Unter den modernen Bildern iſt beſonders eins von Karl Hübner zu erwähnen, „der erſte Enkel". Die jungen Eltern, welche ſich einen Blick voll höchſter Befriedigung über die Wiege zuwerfen, die Großmutter, welche in freudigem Erſtaunen die Hände emporhebt, der glücklich und ſelbſtgefällig lächelnde Großvater und die anmuthige jüngere Schweſter der Frau, alle ſind voll friſchen Lebens, voll geſunder Wirklichkeit. Auch von Julius Hübner war ein artiges Genrebild da, „väterliche Autorität". Lebendige und anziehende Bilder ſind auch „der Aufbruch für den Markt von Carl Tſchaggeny" und „der zerbrochene Schlitten" von Platteel, ferner kleinere Bilder von de Block und Guillemin. „Der Antiquar" von Litſchauer iſt überaus reich und elegant gemalt, mit glänzenden Farben und von ſorgſamſter Ausführung. Ein „Markt in Cairo" von Gentz, ein ſehr figurenreiches Bild, iſt klar und gut ausgeführt, aber etwas trocken in der Farbe und ohne beſondern Ausdruck in den Geſtalten. Von Moritz Kaliſch waren zwei lebensgroße ſehr anſpruchsvolle Damen da, „die Verlobte" und „das billet doux" genannt, beide übertrieben modiſch und geleckt, mit gekünſtelter Beleuchtung, voll Effekthaſcherei. Von Verboeckhoven und Robbe ſind ſchöne Schafe da, gelungene Hunde von Noterman und de Gempt. Einer ſehr ſchönen Landſchaft begegnen wir, eine Gegend bei Aachen vorſtellend, von J. B. Klombeck. Ferner Landſchaften von Wyngaerdt, Bylandt und Andern.

Unter den verſteigerten Sammlungen iſt noch die Avery'ſche in der Somerville-Gallery erwähnenswerth, welche unter 86 Nummern einige gelungene kleinere franzöſiſche Genrebilder enthielt. Darunter ſind beſonders zu nennen: eine Guckkaſtenſcene von Eugène Lejeune, zwei Bilder von Victor Carré-Soubiran, „am Brunnen" und „der Ertrag der Sammlung", „der ſchläfrige Schüler" von Jules Dehauſay, ſowie „Leben im Lager" von Auguſte Bachelin. Außerdem ein „Brunnen in Pompeji" von Coomans, ein „Schwefelholzjunge" von Boſer, und „Malvolio" von Schrödter, das noch aus der ehemaligen Düſſeldorfer Galerie herrührt. Das Hauptſtück durch Größe und Bedeutung war „die Gewichtsprobe" von Karl Herbſthoffer, eine Darſtellung aus den Zeiten der Inquiſition in Holland, als die der Hexerei Beſchuldigten auf einer großen Wagſchale gewogen wurden, um zu erproben, ob ſie das für „gute und wahre Chriſten unerläßliche Gewicht beſäßen." Das Bild iſt eines von denen, welche den Beſchauer augenblicklich feſſeln; jede der Geſtalten erzählt gleichſam ihre Geſchichte, und man fühlt ſich in die Mitte der Situation und des Zeitalters gezogen. Die Mitte des Vordergrundes wird von einer Gruppe alter und junger Zigeunerinnen eingenommen, deren Aeußeres hinlänglich erklärt, daß man ſie unheimlicher Künſte verdächtig hielt; ſie warten mit ſchweigender Reſignation, bis die Reihe an ſie kommt. Sie haben wahrſcheinlich ſchon zu viele Verfolgungen und Mißhandlungen erduldet, um durch dieſe neue Gefahr außer Faſſung zu gerathen. Eine vortreffliche Geſtalt iſt der Junge, welcher zu dieſer Gruppe gehört und unbekümmert, in glücklicher Unwiſſenheit der Schrecken, die ihn umgeben, mit vergnügtem Geſicht in einen Apfel beißt. Nicht minder ſprechend und lebendig tritt der Mönch auf der rechten Seite mit dem phantaſtiſch-dummen und grauſamen Geſicht hervor, das junge Mädchen und die alte Frau, welche ſich verzweiflungsvoll umfaßt halten, ſowie die beiden Richter, vor denen eben eine ſchöne, reich gekleidete Frau erſcheint, der eine mit dem voll ausgeprägten Stempel der rohſten ſinnlichen Leidenſchaften und vollendeter Niederträchtigkeit in dem häßlichen Geſicht, der andere aufgeklärt, intelligent und wohlwollend, augenſcheinlich der einzige Hoffnungsſtrahl der Angeklagten und der verſöhnende Punkt in dem Bilde, das ohne dieſen einen allzuſchmerzlichen Eindruck hervorbringen würde. Seltſam genug wurde daſſelbe in einem Kunſtbericht in der New-York Tribune als ein leeres, nur auf den Effekt berechnetes Machwerk bezeichnet, ohne daß der Kritiker ſich die Mühe gegeben hätte, ſeine Behauptung irgend wie zu motiviren oder auf Einzelheiten einzugehen. Die Kunſtkritik in den Tagesblättern liegt überhaupt noch ſehr im Argen. Mitunter kommt wohl ein Artikel aus der Feder eines gebildeten und unpartheilichen Kunſtfreundes, aber öfter, beſonders in Beſprechungen der Ausſtellungen der Akademie, ſtößt man auf ſo haarſträubende Dummheiten, daß man nicht weiß, ob man darüber lachen oder ſich ärgern ſoll. Parteilichkeit, Neid, Nativismus und Unwiſſenheit machen ſich da die Palme ſtreitig. Ein Kritiker will es nicht mit den beſtehenden Mächten verderben, er erlaubt ſich deshalb nicht, die Werke der Akademiker anzutaſten und ſchweigt höflich ſtill zu den Bilderbogen eines Cropſey und Henneſſy, oder hat gar ein rühmendes Wort für die Kunſtläſterungen Winslow Homer's. Ein Anderer, im Gegentheil, hat es auf die alten akademiſchen Machthaber abgeſehen und läßt kein gutes Haar an ihnen; nicht etwa weil er von einem höheren Standpunkte ausgeht, ſondern um auf ihre Koſten die Klexereien irgend eines hoffnungsvollen Protégé zu lobhudeln.

Das neuſte Ereigniß iſt die Eröffnung der jährlichen Frühlingsausſtellung in der Academy of Deſign. Die New-Yorker Akademie, welche dieſe Ausſtellungen veranſtaltet, wurde im Jahr 1826 gegründet und beſteht ſomit ſchon vier und vierzig Jahre; allein für dieſe lange Zeit

Digitized by Google

hat ſie erſtaunlich wenig geleiſtet. Es fehlt ihr keineswegs an Mitteln; ſie beſitzt ein großes Gebäude, in dem viele der Künſtler ihre Ateliers haben, und vor wenig Jahren hat ſie mit großen Koſten die Academy of Design gebaut, deren obere Räume für die Ausſtellung benutzt werden, beiläufig eine gräßliche architektoniſche Mißgeburt, an der man noch nicht herausgefunden hat, ob ſie gothiſch, chineſiſch oder im Stil der Renaiſſance ſein ſoll. Es iſt nicht zu leugnen, daß einige ſehr tüchtige Künſtler unter den Akademikern ſind, aber ſei es, daß ihr Einfluß nicht weit genug geht, oder woran es ſonſt liegen mag, ſo viel iſt gewiß, daß der Fortſchritt nicht den Erwartungen entſprochen hat, und die Ausſtellung, obgleich der Zahl der Bilder nach anſehnlich (477 Nummern), nicht viel des Guten bei einer Maſſe ſchlechten Zeuges bietet. Faſt möchte man glauben, daß Nativismus im Spiel ſei, denn trotz der Gelegenheit, täglich die Werke europäiſcher Künſtler zu ſehen, bleiben die meiſten Maler der Akademie in der Behandlung der Landſchaft bei der konventionellen und traditionellen akademiſchen Natur ſtehen. Im Genre, welches früher faſt gar nicht kultivirt wurde, nimmt man ſich wohl die Europäer zum Muſter, doch datiren die Verſuche in dieſer Richtung aus zu neuer Zeit, als daß man von großen Reſultaten erzählen könnte. Dies alles gilt indeſſen nur von der Mehrzahl und nicht von Künſtlern wie Bierſtadt, Sonntag, Eaſtman Johnſon und noch Einigen, welche indeſſen ihre Bildung größtentheils in Europa erlangt haben. — In der diesjährigen Ausſtellung iſt eine Landſchaft von Bierſtadt, eine Gegend in der Sierra Nevada, als ein eigenthümlich anziehendes Bild vorweg zu nennen. Der Vordergrund zeigt das Ufer eines ſtillen Sees oder Fluſſes, wo eine prachtvolle Baumgruppe zumeiſt dem Beſchauer in's Auge fällt, während ſich hinten und auf den Seiten die kahlen, wolkenumgebenen Häupter der Berge erheben. Man fühlt ſich in jene großartige Natur hineinverſetzt und wird bei wiederholter Betrachtung mehr und mehr angezogen, und die Wirkung iſt um ſo größer, da auch nicht der leiſeſte Hauch von Manierirheit und Effekthaſcherei darin herrſcht. Eine andere ſchöne Landſchaft mit prächtigen Bäumen ſtellte Kruſeman van Elten aus, „das Gehölz in der Heide“ genannt. Ein Schneeſturm von Wiles iſt ebenfalls ein gelungenes Bild, zu dem man gern wieder zurückkehrt. Eine anmuthige kleine Landſchaft iſt ferner die von E. H. Miller, „eine Landſtraße bei München“, auf der zwei Pferde einen Baum entlang ziehen. Das Licht, welches durch die Bäume fällt, iſt beſonders wirkſam und lobenswerth und bekundet europäiſche Studien. Andere gute Landſchaften ſind von T. A. Richards, Me. Entee, Moran Kenſett und Sonntag, von de Haas ein Seeſtück. Giffort ſtellte zwei Bilder aus, eine recht gute Anſicht von Venedig und die Gegend von Tivoli, welche aber ein eintönig-gelbes Licht hat. Die Behandlung des Lichts iſt überhaupt der Stein des Anſtoßes bei den amerikaniſchen Malern; hier iſt es namentlich, wo der akademiſche Konventionalismus ſich geltend macht. Entweder ſetzen ſie eine weiß-gelbliche Sonne in die Mitte des Bildes, das dann eine monotone, höhrauchartige Färbung erhält, oder auch das Licht mangelt gänzlich. Deshalb herrſcht auch ſelbſt unter vielen der beſſern Landſchaften eine Einförmigkeit der Färbung, welche auf die Dauer äußerſt ermüdend wird. Auch eine Landſchaft von Church, „das Nachglühen“, zeigt eine zu künſtliche Beleuchtung. Die drei rothen Strahlen, welche wie Feuerſäulen aus der Dämmerung aufſteigen, ſind wenn nicht unmöglich, ſo doch unwahrſcheinlich.

(Schluß folgt).

Nekrologe.

* **Der Kupferſtecher Chriſtian Mayer in Wien,** Mitglied der dortigen Akademie der bildenden Künſte und Verwaltungsrath des Oeſterreichiſchen Kunſtvereins, iſt am 6. September nach kurzem Leiden im 58. Lebensjahre geſtorben. Mayer war als der Sohn eines ſchlichten Arbeiters in der kaiſerlichen Staatsdruckerei 1812 zu Wien geboren. Der talentvolle Jüngling wurde durch Zufall mit B. G. Kininger, der damals Profeſſor der Schabkunſt an der Wiener Akademie war, bekannt; dieſer unterrichtete ihn im Zeichnen, nahm ihn in ſein Haus auf und wurde ihm ein zweiter Vater. Mit Rahl war Mayer innig befreundet und reproducirte die bedeutendſten von deſſen Werken, zuletzt im Auftrage des Oeſterreichiſchen Kunſtvereins den Fries für die Univerſität in Athen, den er leider unvollendet hinterläßt. Das erſte Blatt, mit welchem Mayer in die Oeffentlichkeit trat, war die „Ariadne“ nach Reynolds; es folgten: eine „Madonna“ von Celio Orſi, „die vier Welttheile“ nach Rubens, die „Jo“ von Correggio u. v. A. Mayer's Begabung war vorzugsweiſe auf das Maleriſche und auf die Erzielung eines würdevollen, großen Geſammteffekts gerichtet; in dieſer Hinſicht leiſten ſeine Arbeiten oft das Vorzüglichſte, während ihnen der feinere Sinn für Zeichnung und Durchbildung der Form vielfach mangelt. Als Menſch genoß der Verſtorbene wegen ſeines rechtſchaffenen, biederen, für alles Edle und Hohe empfänglichen Weſens die Achtung ſeiner Mitbürger und Freunde. Er hinterläßt eine zahlreiche, unbemittelte Familie; ein Sohn, Anton, hat ſich bereits durch Proben ſeines tüchtigen Kompoſitionstalents und ernſten Strebens hervorgethan.

Lord Hertfort, der Beſitzer einer der glänzendſten Kunſtſammlungen, ſeit Jahren in Paris anſäſſig, ſtarb daſelbſt am 26. Auguſt im Alter von 71 Jahren. Sein koloſſales Vermögen erlaubte ihm die höchſten Preiſe für Kunſtwerke zu zahlen, deren Beſitz ihm wünſchenswerth war. Außer einer großen Anzahl von Gemälden der modernen franzöſiſchen Schule, unter denen zehn Meiſſoniers, ſiebenzehn Decamps und fünfundzwanzig Horace Vernets gezählt werden, ſind beſonders die Meiſter der Zopfzeit von Watteau bis Greuze in ſeiner Sammlung vertreten. Dazu kommt eine Reihe von vorzüglichen Werken der niederländiſchen Schule nebſt einigen Spaniern, ſämmtlich von vorzüglicher Qualität und beim Ankauf im wahren Sinne des Wortes mit Gold aufgewogen.

Kunſtliteratur und Kunſthandel.

8. **Neun landſchaftliche Radirungen von J. W. Schirmer.** Die ſchönen Blätter des trefflichen Meiſters, deren ſchon im Jahre 1866 in der Zeitſchrift Erwähnung geſchah, liegen jetzt in einer ſplendiden Prachtausgabe vor. Durch die Veranſtaltung derſelben hat ſich die Hofkunſthandlung von Sachſe u. Co. in Berlin, welche die vom Künſtler hinterlaſſenen Platten käuflich an ſich gebracht, ein wahres Verdienſt erworben. Nach ſorgfältiger Reinigung des Kupfers iſt der Druck noch ſattiger und tiefer herausgekommen als bei den früher ausgeſtellt geweſenen Probedrucken. Namentlich ſcheint uns, hat das Blatt mit dem ſturmbewegten Walde und das idylliſche Gegenſtück mit der Mühle im Waldthal an maleriſcher Geſammtwirkung weſentlich gewonnen. Vollendeteres hat die Nadel kaum je auf

Digitized by Google

dem Gebiete der Landschaft geleistet, sowohl was die markige Charakteristik der Vegetation wie die harmonische Gesammthaltung, ganz abgesehen von den Reizen der Komposition, anbelangt. In Anbetracht des sorgfältigen Druckes auf chinesischem Papier und der überaus splendiden Ausstattung erscheint der Preis von 15 Thalern für die Epreuves d'artiste nicht zu hoch gegriffen. Später soll eine billigere, für Zeichenschüler bestimmte Ausgabe erscheinen.

* **Münchens Kunstschätze und Sehenswürdigkeiten** haben in einem von H. A. Berlepsch bei Bruckmann herausgegebenen Bändchen einen neuen trefflichen Cicerone gefunden. Die Materialien dazu wurden dem Verfasser von den Vorständen der Münchener Sammlungen mitgetheilt; den Text über die Pinakotheken und über die Glyptothek, welcher nicht nur die einzelnen Werke charakterisirt, sondern auch gedrängte kunstgeschichtliche Uebersichten des Entwickelungsganges der Schulen hinzufügt, verfaßte Adolph Bayersdorfer. Das Buch wird als Ergänzung der Reisehandbücher jedem Kunstfreunde gute Dienste leisten.

Personalnachrichten.

Prof. Semper ist am 7 d. M. in Dresden eingetroffen, um dem k. sächsischen Ministerium seine Pläne zum Theaterneubau zu unterbreiten.

Prof. Wilhelm Lübke in Stuttgart ist von der Münchener Akademie der Wissenschaften zum korrespondirenden Mitgliede erwählt.

Professor Wilhelm Bäumer ist von Stuttgart nach Wien übergesiedelt, um das dortige Hauptstationsgebäude der Franz-Josephs-Bahn, welches ihm im Konkurrenzwege übertragen wurde, auszuführen. Sein Lehramt am Stuttgarter Polytechnikum wurde dem Architekten Gnauth übertragen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Aus Anlaß der Ausweisung der Deutschen aus Paris wurde in der am Mittwoch den 7. September unter dem Vorsitze des Obmannes Dr. Joseph Kopp abgehaltenen Versammlung des Deutschen Vereins in Wien von Dr. Jaques ein Dringlichkeitsantrag eingebracht auf Einsetzung eines Komités von sieben Mitgliedern aus dem Deutschen Verein zu dem Zwecke, um angesichts der Vertreibung der Deutschen aus Paris ein Bureau zu constituiren, dessen Aufgabe es sein soll, die Vermittlung zu übernehmen, um die Ansiedelung tüchtiger deutscher Arbeiter und selbständiger Unternehmer unter den Vertriebenen in Oesterreich und Ungarn zu erleichtern. Dasselbe soll inländische Fabrikanten und Industrielle, welche solche Arbeiter placiren könnten, auffordern, sich diesfalls beim Komité zu melden, und soll bei den Regierungen, respective den volkswirthschaftlichen Ministerien im cis- und transleithanischen Oesterreich dahin wirken, daß selbständigen Industriellen, die in Oesterreich-Ungarn einwandern möchten, Erleichterungen, z. B. Steuerbefreiung für die ersten Jahre der Ansiedelung, eingeräumt werden möchten. Es soll eine Verbindung mit dem zu gleichem Zwecke errichteten Central-Nachfrage-Bureau in München angebahnt, die Wiener Handels- und Gewerbekammer, der Gewerbeverein, die Landwirthschafts-Gesellschaft zur Mitwirkung durch Delegirte eingeladen, das österreichische General-Konsulat in Paris von Fall zu Fall um die erforderlichen Auskünfte über die einzelnen Individuen angegangen werden. Jede Geldunterstützung bleibt von vornherein ausgeschlossen. Der Antragsteller wies zur Begründung insbesondere auf den wichtigen politischen Zweck hin, der durch die wirksame Propaganda der tüchtigen deutschen Arbeit und damit des deutschen Wesens überhaupt in Oesterreich und namentlich in den östlichen Kronländern erzielt werden könne; ferner auf die wirthschaftliche Bedeutung der Heranziehung gerade solcher industrieller Kräfte, welche in den verschiedenen Branchen der so hochentwickelten französischen Industrie geschult sind. Zugleich hob er hervor, daß in Oesterreich die Förderung der Kolonisation oft als eine Nothwendigkeit erkannt, niemals aber zur praktischen Ausführung gelangt ist. Nach längerer Debatte, in welcher fast alle Redner den Antrag unterstützten (insbesondere Dr. Höfken, Kolbenheyer, Hoffer, Capefius und Andere), wurde derselbe mit dem Zusatzantrage des Dr. Stall, daß das Komité selbst für die Beschaffung der für seine Aufgabe erforderlichen Geldmittel zu sorgen habe, beinahe einstimmig angenommen. In das Komité wurden die Herren Dr. Jaques, Ministerialrath Höfken, Zifferer, Dr. Capefius, Professor Lustkandl, Dr. Hoffer und Dr. Zimmermann gewählt.

Aus gleichem Anlaß erließ der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums in Berlin nachfolgenden

Aufruf:

Die schmachvolle Vertreibung der Deutschen aus Frankreich legt uns Allen die Verpflichtung auf, das unverschuldete Unglück der Ausgewiesenen nach jeder Richtung zu erleichtern. Tausend Hände regen sich, ihnen die erste, dringendste Hülfe zu gewähren: unsere eigenen Grenzlande Belgien, die Schweiz, wetteifern, die von angstvoller Flucht Ermatteten aufzunehmen, zu laben, weiter zu befördern; überall im Lande bilden sich Vereine zur Linderung der Noth der von Haus und Hof, von Brod und Arbeit Vertriebenen: was die Menschlichkeit fordert, wird schnell und für die erste Zeit ausreichend geschehen.

Aber Jene kommen nicht als Bettler in die Heimath: sie bringen uns ihre fleißigen, geschickten Hände, ihren in der besten Schule gebildeten Geschmack, tausend Kenntnisse und Fähigkeiten mit, deren Werth für unsere Industrie unschätzbar ist, ganz besonders für diejenigen Zweige derselben, die als „Kunstgewerbe" seit Kurzem in erneutem Aufschwung den alten Ruf der deutschen Kunstarbeit wiederzuerringen suchen.

Das Deutsche Gewerbe-Museum, dessen Zweck und Ziel gerade die Förderung dieser Bestrebungen ist, glaubt dadurch sich berufen, gegenüber jener ebenso unsinnigen, wie unmenschlichen Maaßregel, ganz absehend von dem Standpunkt der Humanität und der Politik, die unausbleiblichen volkswirthschaftlichen Folgen derselben hervorzuheben, und alle Gewerbetreibenden und Fabrikanten auf deren Wichtigkeit aufmerksam zu machen.

Schon mehr als einmal hat seit zwei Jahrhunderten die Aufnahme der aus politischen und religiösen Gründen aus anderen Ländern Vertriebenen Deutschland und besonders Preußen eine Fülle ökonomischer und industrieller Kräfte zugeführt und sich in segensreicher Weise gelohnt. Jetzt, wo die nationale Zusammengehörigkeit mit den Vertriebenen sie uns um so näher führt, haben wir doppelte Veranlassung, durch Heranziehung und Nutzbarmachung derselben unsere gewerbliche Leistungsfähigkeit zu erhöhen, ihnen zu helfen und uns ein langsam aber sicher wirkendes Werkzeug zu friedlicher Ueberwältigung des Landesfeindes zu erwerben! Ist es doch der französischen Kunst-Industrie, wie bekannt, gerade durch Benutzung der Intelligenz, Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit deutscher Arbeiter bisher gelungen, auf dem Weltmarkte die erste Stelle einzunehmen und der deutschen Arbeit auf diesem Felde eine zur Zeit noch nicht überwundene Konkurrenz zu machen!

Kaum ein Zweig des Kunstgewerbes wird sich auffinden lassen, dem nicht durch die Ausgewiesenen die tüchtigsten Kräfte zugeführt werden könnten. Der Metallarbeiter wird Former und Gießer, Dreher und Ciseleure, Bronceure, Vergolder und Emailleure finden; dem Holzarbeiter werden Bildhauer und Holzschnitzer, Kunsttischler, Marquetterie- und Boule-Arbeiter, Holzfärber und Vergolder zur Verfügung stehen; für Thonwaaren-, Porzellan- und Glasfabriken wird sich Gelegenheit finden, Dreher, Former und Bläser, Maler, Vergolder und Dekorateure in Arbeit zu nehmen, und Weber, Färber und Drucker jeder Art, Lederfabrikanten und -Arbeiter, Buchbinder, Papeterie-Arbeiter, Instrumentenmacher, Lackirer ꝛc. werden sich den Erwerb von Arbeitern nicht entgehen lassen, welche die unzähligen wichtigen Kunstgriffe und Verfahrungsarten, um die wir die Franzosen lange beneiden, in Frankreich selbst kennen und anwenden gelernt haben.

Insbesondere wollen wir noch auf die Musterzeichner für alle vorgenannten Zweige des Kunstgewerbes aufmerksam machen, so wie auf solche Kräfte, die sich an technischen Lehranstalten, an Zeichen- und Modellirschulen als Lehrer verwenden lassen.

Ohne Zweifel wird ein großer Theil dieser tüchtigen, von Frankreich in thörichter Verblendung verstoßenen Kräfte bemüht und im Stande sein, in England, Belgien und der Schweiz lohnende Arbeit zu finden, und nicht minder werden Italien und ganz besonders Oesterreich es sich angelegen sein lassen, dieselben an sich zu ziehen.

Um so dringlicher erscheint uns die Nothwendigkeit, dies auch für Deutschland zu thun, dem die gerechte Erbitterung über die erlittenen Mißhandlungen und das gehobene Gefühl

Digitized by Google

der nationalen Angehörigkeit unsere vertriebenen Landsleute doch in erster Linie zuführen wird.

Aber nicht Almosen gilt es ihnen zu bieten, sondern Arbeit, und durch dieselbe dauernde Hülfe! Es wird vor Allem nur eines Mittelpunktes bedürfen, um Angebot und Nachfrage auf dem Felde dieser Arbeitsleistungen einander schnell zuzuführen.

Das Deutsche Gewerbe-Museum glaubt durch seine vielfachen Verbindungen mit ähnlichen Instituten, Behörden und Industriellen vorzugsweise im Stande zu sein, einen solchen Mittelpunkt darzubieten. Wir eröffnen deshalb in unserm Museum mit dem heutigen Tage eine Nachweisestelle für Arbeitgeber und Arbeitnehmer auf dem ganzen Felde der Kunst-Industrie und fordern die deutschen Gewerbetreibenden und Fabrikanten dringend auf, sich die noch niemals so günstige Gelegenheit zur Erwerbung ausgezeichneter Arbeitskräfte nicht entgehen zu lassen!

An alle Behörden und Vereine, die sich die Aufnahme und Versorgung der Vertriebenen zur Aufgabe gestellt haben, richten wir zugleich die Bitte, in diesem Theil ihrer Thätigkeit sich dem Gewerbe-Museum unterstützend anschließen zu wollen: demgemäß diesen Aufruf (der auf erfolgte Benachrichtigung sofort in gewünschter Anzahl von Abdrücken übersandt werden wird) — einerseits den betreffenden Vertriebenen mitzutheilen, andererseits in den Kreisen der ansässigen Handwerker, Gewerbetreibenden und Fabrikanten nach Möglichkeit zu verbreiten, und uns die unten bezeichneten Nachweise über die verfügbaren Arbeitskräfte entweder selbst zu übermitteln oder deren schleunige Einsendung zu veranlassen.

Bezüglich der Arbeitsuchenden ist Auskunft über folgende Punkte nöthig: 1) Name, 2) Alter, 3) ob verheirathet oder nicht, 4) Fach, Beruf, 5) bisherige Arbeitsstellung, ob Geselle, Werkführer oder dergl., 6) beanspruchter Lohn, 7) möglichst genaue Adresse, und im Fall der Veränderung erneuete Mittheilung derselben, 8) Zeugnisse oder sonstige Legitimationen, zunächst in Privat-Abschrift.

Arbeitgeber jeder Art ersuchen wir in gleicher Weise, uns 1) ihre genaue Adresse, 2) Fach und Stellung, für die sie geeignete Kräfte suchen, 3) die ungefähren Bedingungen, die sie zu bieten bereit sind, zukommen zu lassen.

Briefe und sonstige Zusendungen werden unter der Adresse: „Deutsches Gewerbe-Museum. Berlin, Stallstraße 7" frankirt erbeten; im Uebrigen erfolgen alle Auskünfte und Vermittelungen unentgeltlich.

Wir schließen mit der Bitte an die verehrl. Redaktionen der deutschen und auswärtigen Zeitungen, diesem Aufruf durch Aufnahme in ihre Blätter die größtmöglichste Verbreitung zu gewähren.

Berlin, den 31. August 1870.

Der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums.
(gez.) Herzog von Ratibor. Delbrück, Staatsminister.
M. Gropius, Professor.

B. **Düsseldorf.** Der Künstlerverein „Malkasten" hat sein Sommerlokal zu einem Lazareth eingerichtet, worin fünf und zwanzig verwundete Soldaten auf seine Kosten verpflegt werden. Die erforderlichen Geldmittel (17 Sgr. täglich pro Mann) dazu, sowie für die Anschaffung der Betten u. s. w. sind durch freiwillige Beiträge der Mitglieder beschafft und ein eigenes Lazarethkomité besorgt die Verwaltung dieser Angelegenheit auf's pünktlichste. Es verdient gewiß alle Anerkennung, daß unsere Künstlerschaft solche Opfer bringt, da sie durch den Krieg doch ohnehin in jeder Beziehung zu leiden hat. So ist z. B. die sehr ersprießliche Ausstellung in Aachen in diesem Sommer gleich mehreren andern ganz ausgefallen und der Verkauf überall ein sehr geringer. Der Landschaftsmaler von Winterfeld hat zwei große Schweizerlandschaften geschenkt, um zu Gunsten der Verwundeten verwerthet zu werden, und der Kunstverein in Lübeck läßt dieselben gegenwärtig (zu 1 Thlr. das Loos) verloosen. Von unsern Künstlern sind viele als Offiziere und Soldaten bei der Reserve und Landwehr im Felde, wie die Herren Philippi, Robert Schulze, Kolitz, Julius Hübner, Eitel, von Eckenbrecher, Groth-Johann, M. Volkhart u. A.; die ausgezeichnete Malerin, Frau Marie Wiegmann, hat in der Schlacht bei Saarbrücken am 6. August ihren einzigen Sohn verloren. — Im Ganzen wird in dieser kriegerischen Zeit wenig geschaffen und die hiesigen Ausstellungen sind daher an Neuigkeiten arm; doch boten sie in den letzten Wochen einige tüchtige Genrebilder von Lasch (ein Puppentheater im Schwarzwald), Jordan (der Bücherwurm) und Böker (Gang zur Kirmeß), ein vorzügliches lebensgroßes Herrenporträt von Peter Schick und ein schönes Kriegsbild von Nicutovsky, das Begräbniß eines polnischen Freiheitskämpfers darstellend.

* **Im südlichen Seitenchor von St. Stephan in Wien** wurde kürzlich ein neues Glasfenster eingesetzt, welches nach den Entwürfen von Fr. Schmidt und Franz Jobst in der Glasmalerei-Anstalt von Karl Geyling ausgeführt worden ist. Der verstorbene Bürgermeister Zelinka hatte das Fenster dem Andenken seiner Gemahlin gewidmet. Die Darstellungen sind dem Leben der h. Monika, der Schutzheiligen der Verstorbenen, entnommen.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Asselin, A. et **Dehaisne,** C., L'Art à Douai dans la vie privée des bourgeois du XIII au XVI siècle. Paris, Imprimerie impériale. 8.

Rössler, Ch., Le tombeau de Mausole d'après les historiens anciens et les découvertes de M. C. T. Newton, à Halicarnasse. Paris, Durand et Pedone-Lauriel. 8.

Selvatico, Pietro. L'arte nella vita degli artisti. Racconti storici. 526 p. 8. Firenze, Barbera. 4 fr.

Segnier, Fr. P. A critical and commercial dictionary of the works of painters comprising 8850 sale notes of pictures and 980 original notes on the subjects and styles of various artists who have painted in the schools of Europe between the years 1250 and 1850. Lex. 8. London (Berlin, Asher & Co.) 21 sh.

Lochner, G. W. K., Die Personennamen in Albrecht Dürer's Briefen aus Venedig. Nürnberg, Korn'sche Buchandlung. 52 S. gr. 8.

Adler, F., Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Berlin, Ernst u. Korn. 3½ Thlr.

L'Alsace noble suivie de le Livre d'or du Patriciat de Strasbourg. D'aprés des documents authentiques et en grande partie inédits par Ernest Lehr, Docteur en droit. Tome I. (Enth. 9 Blatt Wappen und Titelblatt in lithogr. Farbendruck nebst 7 lithogr. Bl. Portraits, u XXII u. 408 Texts. mit eingedr. Holzschnitten.) Tome II. (Enth. 12 Bl. Wappen u. Titelblatt in lithogr. Farbendruck nebst 4 lithogr. Bl. Portraits u. 412 Texts. mit eingedr. Holzschnitten.) Tome III. (Enth. 13 Bl. Wappen und Titelblatt in lithogr. Farbendruck nebst 4 lithogr. Bl. Portraits, 2 Karten in gr. Fol. u. 512 Texts. mit eingedr. Holzschnitten.) 4. Strassburg, Berger-Levrault. 64 Thlr.

San Marco. Illustrazione storica ed artistica della Cripta o Sotteraneo di S. Marco in Venezia con sette tavole. 2. Ediz. (Enth. 7 lithogr. architecton. Tafeln u. 11 S. Text von Gugl. Berchet.) qu. Fol. Venedig, Ebhardt. 1 Thlr. 20 Ngr.

Wulf, Ed., Die Geometrie in ihrer künstlerischen Bedeutung für die Architektur und Tektonik. 74 S. kl. 8. o. O. u. J. (Werden a. M. beim Verfasser.)

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Juli — August.

Die daktische Königs- und Tempelburg auf der Columna Trajana. Von Joseph Haupt. (Mit 3 Holzschnitten). — Mittelalterliche Denkmäler im nordöstlichen Böhmen. Von B. Grueber. (Mit 25 Holzschnitten und einer Tafel). — Heidnische Grabalterthümer in Schlesien. Von Anton Peter. (Mit 15 Holzschnitten). — Hainburgs mittelalterliche Baudenkmale. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 25 Holzschnitten). — Die sogenannte Capistrans-Kanzel bei St. Stephan in Wien. (Mit 2 Holzschnitten). — Ein merkwürdiger Fund im Prager Dome. — Katechismus der Ornamentik von F. Kanitz. Von Sacken. — Ein Antiphonarium mit Bilderschmuck aus der Zeit des IX. und XII. Jahrhunderts im Stifte St. Peter in Salzburg. (Mit 2 Holzschnitten).

Christliches Kunstblatt. Nr. 9.

Generalversammlung des Berliner Vereins für religiöse Kunst. — Kruzifix von Bernstorff und Eichwede in Hannover. — Hans Holbein (Forts.).

Gazette des Beaux-arts. 1870. August.

Prud'hon, par M. Ch. Clement (Schluss, mit einer Lithographie von Prud'hon). — Le trésor de Cuenca, par M L. Heuzey (Mit Holzsch.). — Cornelius Saturninus, ouvrier imagier du II. siècle. — La gravure au Salon de 1870, par M. Ph. Burty (Mit Holzsch.). — La collection Albertine à Vienne, par M M. Thausing 2. Artikel (Mit Holzsch.). — Les monuments de l'art à San Gimignano, par M. G. Gruyer (Schluss). — Adam Kraft et son école.

Nr. 24 der Kunstchronik wird Freitag den 7. Oktober ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

V. Jahrgang.

Nr. 24.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

7. Oktober.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1½ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

An die Leser

der Zeitschrift richtet Unterzeichneter die Bitte, ihre Abonnements für den nächsten (sechsten) Jahrgang, dessen 1. Heft am 21. d. Mts. ausgegeben wird, bei den betreffenden Buchhandlungen oder Postämtern rechtzeitig zu erneuern.

Durch Heranziehung neuer Mitarbeiter hat die Redaktion neuerdings Sorge getragen, den Inhalt der Zeitschrift reicher und mannigfaltiger zu gestalten, und wird auch fernerhin bezüglich der künstlerischen Ausstattung der Hefte bemüht sein, nur Treffliches, vor strengeren Anforderungen Bestehendes aufzunehmen.

Direkte Expedition mit Post unter Band wird zu dem gewöhnlichen Abonnementspreise von 5⅓ Thlr. besorgt, jedoch nur gegen vorherige Franco-Einsendung, resp. Posteinzahlung des ganzen Betrages und nur innerhalb des deutsch-österreichischen Postbezirks; nach allen übrigen europäischen Ländern und den Vereinigten Staaten von Nordamerika können direkte Bestellungen unter Band nur unter Zuschlag von 1⅓ Thlr. auf den Jahresabonnementsbetrag ausgeführt werden.

Leipzig, den 7. Oktober 1870.

E. A. Seemann.

Inhalt: Zwei neue Bilder von Hans Makart. — Pietro Tenerani und seine Werke. — Korrespondenz (New-York, Schluß). — Nekrologe (Friedrich Lange, Karl Swoboda, Gustav Closs). — Kunstliteratur und Kunsthandel. — Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. — Vermischte Kunstnachrichten. — Zeitschriften. — Inserate.

Zwei neue Bilder von Hans Makart.

Die Muse der Malerei gefällt sich in jüngster Zeit darin, der Welt Ueberraschungen zu bereiten. Sie wählt sich aus der unübersehbaren Schaar ihrer Jünger einen oder den anderen heraus, überhäuft ihn mit Zärtlichkeiten, und heißt ihn dann gehen, ihr Lob zu verkündigen. Die auserwählten Jünglinge von der Göttin Gnaden zeigen sich mit einem Erstlingswerke der erstaunten Welt, und ihr Ruhm ist fix und fertig. Vor all diesen neu auftauchenden phänomenalen Erscheinungen, wie Makart, Matejko, Munkacsy, Fortuny u. s. w., steht die Menge verblüfft, und sagt sich, es könne nicht mit rechten Dingen zugehen. Ist es doch ganz gegen die konventionelle Regel, nach welcher der Ruhm eine Frucht ist, die keinem Sterblichen ohne Weiteres in den Schooß fällt. Sie ist so süß, daß sie eines Lebens voll ehrlicher Arbeit werth ist. Wie viele müssen mit ihrem Schweiße den Boden düngen, auf welchem sie reifen soll, und können ihrer dennoch nie theilhaftig werden! Und da kommt mit lächelndem Antlitz sorglos ein junger Fant daher, und pflückt sich die Frucht. Er sprengt mit einem Tritte das Thor, hinter welchem die dunkle Ruhmlosigkeit ihre Legionen der aufreibendsten Arbeit widmet, und steht mit einem Male als eine neue Größe vor den Blicken der Welt.

Diese Art Erfolge zu erringen trägt unverkennbar die Signatur des Genies. Nie und nimmer wird die Mittelmäßigkeit solche Triumphe feiern, man kann das aussprechen, ohne deshalb schon zu denjenigen zu gehören, die lediglich den Erfolg zum Gradmesser ihrer Bewunderung wählen.

Unter den obengenannten, meteorartig aufgetauchten Namen nimmt der Makart's nicht den letzten Platz ein. Selbst seine heftigsten Gegner geben zu, daß man in ihm eine hohe malerische Begabung vor sich habe. Diese Konzession bildet die Basis für einen früher oder später mit Sicherheit zu erwartenden „Ausgleich".

In dieser Ueberzeugung bestärkte uns ein neulicher Be-

Digitized by Google

ſuch ſeines Ateliers, wobei wir ihn die letzte Feile an zwei neue, große Gemälde legen ſahen. Die beiden Bilder haben dieſelbe Idee zum Vorwurfe, die Darſtellung der Abundantia, und ſind beſtimmt, die Zierde eines gräflichen Speiſeſaales zu bilden, in welchem ſie beträchtliche Flächen zweier Seitenwände decken werden. Sie bekunden einen ganz ungeheuren Fortſchritt im Vergleiche zu den „Sieben Todſünden" — oder um endlich mit der Miſère der Benennung dieſes Bildes fertig zu werden, — im Vergleiche zu ſeinem „Après nous le déluge", wie der Künſtler urſprünglich das Bild am treffendſten getauft hatte, ohne zu ahnen, daß die Ausſteller noch ſo heilloſe Konfuſionen mit der andern Benennung anrichten würden; ja ſie bilden einen Fortſchritt ſelbſt der beſten ſeiner bisherigen Leiſtungen, den „modernen Amoretten", gegenüber. Makart's Geiſt giebt ſich hier freier und künſtleriſcher, die Sinnlichkeit hat edlere Formen angenommen, und durchbricht nicht mehr ſo ſtürmiſch jedes künſtleriſche Maß. Was bei den Hellenen die Sünde wider den heiligen Geiſt war, jene Sünde, welche die Götter am eiferſüchtigſten ſtraften, die Mißachtung der Sophroſyne, er hat ſie ſich diesmal nicht zu Schulden kommen laſſen, zum mindeſten nicht in jenem Maße wie früher. Bei all dem ſtrahlenden bunten Leben, bei all der Ueppigkeit, bei all dem kühnen Gewühle der Farben, iſt an dieſen Gemälden Makart's zum erſten Male ein Hauch von klaſſiſcher Ruhe und Heiterkeit zu ſpüren.

Eine detaillirte Beſchreibung der Kompoſitionen werden die Leſer mir erlaſſen. Ich geſtehe gerne, daß meine Feder nicht ausreicht, um durch eine Schilderung jenen Eindruck hervorzurufen, den man durch Beſichtigung der Bilder ſelbſt davontragen würde. Es ſind Farbenakkorde von wunderbarer Harmonie, aber mit dürren Worten nicht wiederzugeben.

Es ließe ſich nur ſchwer ein Thema ausfindig machen, deſſen Behandlung für Makart's Individualität in höherem Grade geeignet erſchiene, als eben das, auf welches ihn eine glückliche Inſpiration verwies: die Göttin des Ueberfluſſes. Er nimmt die Abundantia als die Bedingung eines heiteren, in freier Ungebundenheit dahinfließenden Lebens, als die Mutter einer ſchönen Sinnlichkeit, als die ſicherſte Wacht gegen alle peinlichen und kleinlichen Rückſichten für die materielle Exiſtenz. Seine Geſtalten leben, um zu genießen; Nahrungsſorgen ſind ihnen ebenſo fremd, wie metaphyſiſche Spekulationen über den Werth der Genüſſe, denen ſie leben. Um Makart's Malweiſe gebührend zu würdigen, muß man nicht vergeſſen, daß ſeine Schöpfungen, und ganz beſonders dieſe zwei jüngſten Kompoſitionen, vornehmlich dekorative Zwecke verfolgen. Hat er doch, um das ja recht ſcharf zu betonen, ſogar mit einigen Bildern auch die Skizze des Gemaches ausgeſtellt, um klarzulegen, wie die Bilder nicht als etwas ſelbſtändiges Ganzes gedacht ſind, ſondern als Theile, die ſich den gegebenen oder gedachten Verhältniſſen unterordnen, um erſt im Vereine mit den noch erforderlichen Theilen einer vollſtändigen Zimmerdekoration zur Geltung zu kommen. So betrachtet, verlieren ſowohl die Makart'ſchen Ideen als auch ſeine Pinſelführung ſehr Vieles von ihrem anſcheinend herausfordernden Weſen. Und von dieſem Geſichtspunkte aus wird man zugeben müſſen, daß Makart als Koloriſt eine der originellſten und merkwürdigſten Erſcheinungen iſt, welche die moderne Zeit hervorgebracht hat.

Es wollte uns im Anſchauen dieſer Abundantia-Kompoſitionen bedünken, als halte die altbeliebte Phraſe von dem Epigonenthume unſerer Zeit nicht mehr vor. Wir meinen, ſie hätte Sinn und Bedeutung verloren, nicht nur Angeſichts der ungeheuren Ereigniſſe, unter deren Wucht der Erdball noch erzittert, ſondern auch gegenüber der mächtigen Gährung, die ſich auf dem Gebiete der Kunſt zu vollziehen begonnen hat, und als deren heute ſchon nicht mehr vereinzeltes Symptom das Auftreten Makart's betrachtet werden kann.

Wien, Ende September.

B. Goldſcheider.

Pietro Tenerani und ſeine Werke.

II.

1. Verlaſſene Pſyche, auf einem Baumſtamm ſitzend, in natürlicher Größe ausgeführt für die Marquiſe Carlotta von Medici-Lenzoni in Florenz, viermal nachgebildet für den Fürſten Clemens Metternich, den Banquier Labouchère, ſpäteren Lord Asburton, für den Herrn Bertin de Beaux und für Lord Thorvendton.
2. Amor, der Venus einen Dorn entwendend, Gruppe in Lebensgröße, für den Fürſten Eſterhazy ausgeführt. Duplikate beſitzen der König von Würtemberg und der Kaiſer von Rußland.
3. Chriſtus am Kreuz. Lebensgroß beſtellt vom Großherzog Ferdinand von Toscana durch den Fürſten Roſpigliosi, in Silber ausgeführt für die Kirche der Ritter vom h. Stephan in Piſa.
4. Abſchied einer Tochter von ihren Eltern, natürliche Größe. Schön ausgeführtes Thonmodell.
5. Faun, die Flöte ſpielend, in natürlicher Größe ausgeführt für den Grafen Schönborn, für Lord Asburton, für die Akademie der ſchönen Künſte in Mexico und für den Grafen Tasca in Sicilien.
6. Verlaſſene Pſyche. Durch den Fürſten Lieven für den Kaiſer von Rußland angekauft. Wiederholt für die Fürſten Conti, Nako aus Wien, Woronzoff und Lieven Sohn und für den Baron Lotzbeck. Zwei fernere Nachbildungen beſitzen zwei Engländer.
7. Eudoro und Cimodoce. Epiſode aus den Märtyrern von Chateaubriand. Basrelief, beſtellt von Frau

Digitized by Google

Recamier. Befindet ſich unſeres Wiſſens an Chateaubriand's Grabmal in S. Malo.

8. Eine Mutter mit zwei Kindern und noch einer weiblichen Figur, ſich gen Himmel aufſchwingend; Basrelief für die Fürſtin Czartoryska ausgeführt.
9. Die öffentliche Wohlthätigkeit, dargeſtellt durch eine Matrone, die drei Kinder um ſich verſammelt, welche den Unterricht, den Ackerbau und die Noth darſtellen. Grabdenkmal, auf deſſen Spitze die Büſte des Grafen Giulio Bianchi ſteht, welcher Gouverneur von Siena war. Befindet ſich in der Bibliothek des Domes dieſer Stadt.
10. Ein Schutzengel, der einer in den Armen ihres Gatten verſcheidenden Frau die letzte Stunde zeigt. Basrelief mit Figuren in Lebensgröße. Grabmal der Gräfin Sapia in Liverpool.
11. Die Genien des Lebens und des Todes. Natürliche Größe, modellirt und in Marmor ausgeführt von Tenerani nebſt noch einer andern Koloſſal-Statue, welche die Geſchichte darſtellt. Das Ganze ausgeführt nach einer Skizze von Thorwaldſen für das Denkmal, welches dem Prinzen Eugen von Beauharnais zu München errichtet wurde.
12. Abbild einer Verſtorbenen in ſitzender Stellung. Grabmal, welches Cavaliere Luigi Cardinali dem Andenken ſeiner Mutter errichtete.
13. Die Genien der Fiſcherei und der Jagd, beſtellt vom Fürſten Thomas Corſini. Duplikate beſitzt Rothſchild, der als Pendant dazu die Genien des Handels und des Ackerbaues ausführen ließ. Die beiden erſten wurden für Bertin de Beaux wiederholt. Der Graf Tenaroli aus Brescia wünſchte den Genius der Jagd, und den Genius der Fiſcherei ließ der Franzoſe Langlois repetiren, welcher denſelben ſodann in der Ausſtellung von 1839 in Paris zeigte, wo derſelbe dem Künſtler eine goldene Medaille mit deſſen Namensinſchrift einbrachte. Für Piemont wurde ſodann der Genius der Agricultur nachgebildet und noch andere Kopien davon für verſchiedene Städte gearbeitet.
14. Eine Matrone, welche einer Wittwe mit zwei kleinen Kindern Hülfe bringt. Grabſtein für die Marquiſe von Northampton errichtet. Das halblebensgroße Abbild dieſer Dame iſt in dem Giebelfelde zwiſchen griechiſchen Ornamenten angebracht. Das Basrelief iſt in $^2/_3$ Lebensgröße ausgeführt.
15. Der h. Alphons von Liguori mit einem Engel zu ſeinen Füßen; in der Rechten hält er ein Cruzifix und in der Linken eine Papyrusrolle, um die Regeln des von ihm geſtifteten Ordens anzudeuten. Koloſſal-Statue von etwas weniger als 5 Meter Höhe; befindet ſich in San Pietro Vaticano der Patres Liguori.
16. Der Frühling, lebensgroße Figur, in den Händen die geernteten Garben mit allen Arten von Blumen. Für den Thronfolger von Rußland gemacht und neuerdings kopirt für Rothſchild, für den Herzog von Sant Antimo in Neapel, für die Königin von England und für den Baron Lotzbeck.
17. Der h. Johannes der Evangeliſt, Statue; befindet ſich in San Francesco di Paolo zu Neapel, vom König Franz I. beſtellt, 3 Meter und 33 Millimeter hoch.
18. Graf Orloff, dargeſtellt auf einem der Antike nachgebildeten Stuhl, mit einem Pallium bedeckt, welches den oberen Theil frei läßt. Auf den Flächen des Piedeſtals ſind vier Basreliefs gemeißelt, welche die Wohlthätigkeit, den Ackerbau, den Strom Wolga und zuletzt den Grafen Orloff ſelbſt darſtellen, wie er eben in ſeiner Eigenſchaft als Präſident der Akademie der Wiſſenſchaften einem jungen Manne, der eine Schrift in Händen hält, den Preis zuertheilt. Befindet ſich in einer Villa des Grafen Orloff im ſüdlichen Rußland.
19. Marcheſa Santa Croce und Prinzeſſin Giuſtiniani, Basrelief-Büſten, an den zwei Seiten des Grabmals angebracht in der Kirche S. Maria in Selva unweit von Macerata.
20. Die Abnahme Chriſti vom Kreuze, Gruppe von vier Figuren über Lebensgröße; befindet ſich über dem Altare der Kapelle Torlonia in San Giovanni di Laterano. Hoch-Relief.
21. Ein Engel, der dem Heiland zwei Kinder zum Segnen darreicht. Grabſtein für zwei Kinder Mercer, von deren Vater in einer Stadt im nördlichen Amerika am Miſſiſſipi aufgeſtellt. Wiederholt für den Grafen Harrach in Wien mit dem Abbild nur eines Kindes.
22. Vulcan, Statue in natürlicher Größe; ſteht im Palaſt des Herzogs Alexander Torlonia in Rom.
23. Die Göttin Veſta, Gegenſtück des vorhergehenden.
24. Der h. Benedikt. Koloſſale ſitzende Statue, mit einer Hand das Paſtorale, mit der andern die Ordensregeln haltend. Vom Papſte Gregor XVI. in der Baſilika von San Paolo aufgeſtellt.
25. Der Auferſtehungsengel. Grabmal der Herzogin Lante, in der S. Maria ſopra Minerva errichtet. Von dem Engel wurden zwei Wiederholungen gemacht. Die erſte, koloſſale für den Grafen Karoly in Ungarn, um über den Eingang zur Familiengruft geſetzt zu werden. Die zweite, über Lebensgröße, für das Grabdenkmal des Grafen Jaroginski in Polen, zugleich mit den beiden Büſten ſeiner Eltern.
26. Ferdinand II., König von Neapel, in Uniform, koloſſales Modell für die Gemeinde von Meſſina, in München in Erz gegoſſen.
27. Simon Bolivar, Ehrendenkmal. Die Statue dieſes Helden iſt mit entblößtem Schwert in der Rechten, zur Vertheidigung der von ihm gegebenen Konſtitution,

Digitized by Google

dargeſtellt. Die Linke hält die Verfaſſungsurkunde. Das Piedeſtal, welches ſich auf einem hohen Sockel erhebt, trägt an ſeinen vier Seiten vier Basreliefs von der ſchönſten Kompoſition: die im ſüdlichen Amerika verkündete Unabhängigkeit, der Sieg von Bogota, die Beſchwörung der Verfaſſung und die Abſchaffung der Sklaverei. Herr Paris wollte dies Monument zuerſt in einer ihm von Bolivar geſchenkten Villa aufſtellen, aber er beſann ſich anders und ließ dasſelbe auf einem öffentlichen Platze der Stadt Bogota errichten.

28. Graf Luigi Sommariva, Grabmal für ihn und ſeine Familie. Er iſt mit ſeinem Bruder, ſeiner Schwägerin und einem Kinde in Hochrelief abgebildet. Das Werk ſchmückt eine Familienkapelle an den Ufern des Comerſee's.
29. Kinder des Lord Carnavon. Ein Junge von ſechs und ein Mädchen von vier Jahren. Porträt-Gruppe, von deren Vater beſtellt.
30. Die Töchter des Marquis Abercon. Hochrelief, vom Vater derſelben beſtellt.
31. Die Prinzeſſin Gabriele von Maſſimo-Carignano, ovale Halbfigur, in einer Niſche. Von dem Fürſten, ihrem Gemahl, in der Kirche San Lorenzo in Damaſo zu Rom errichtet.
32. Simon Bolivar. Grabdenkmal, welches ſich in einer Kirche zu Caracas befindet. Er ſteht in einer Niſche mit einer Hand auf der Bruſt, um die Feſtigkeit ſeiner Ueberzeugung anzudeuten, mit der Linken ein Schwert und eine Krone haltend. Zu den Seiten ſtehen die Statuen der Gerechtigkeit und Freigebigkeit. In der Mitte des Piedeſtals, welches die Niſche trägt, iſt ein Basrelief angebracht, welches die drei Republiken von Columbia, Peru und Bolivia, die von ihm geſchaffen wurden, in drei Frauengeſtalten darſtellt.
33. Großfürſtin Marie von Rußland. Sitzende Figur, vom Herzog von Leuchtenberg beſtellt.
34. Graf Coſtabili von Ferrara. Halbkoloſſale Figur im Senatorengewand, auf dem Grabma ſitzend, mit zwei allegoriſchen Statuen von etwas übernatürlicher Größe zur Seite, die Klugheit und bürgerliche Verwaltung darſtellend. Zu Füßen ſieht man ein Basrelief, welches auf eine Miſſion bei Napoleon I. anſpielt, die den Zweck hatte, die Vereinigung der cispadaniſchen mit der cisalpiniſchen Republik zu erreichen.
35. Schutzengel, der über einem Kinde wacht. Gruppe über $^2/_3$ natürlicher Größe, für England ausgeführt. Es wurde davon eine Wiederholung gemacht.
36. Simon Bolivar. Noch ein Denkmal in Bogota, um ſein Herz darin beizuſetzen. In der Mitte einer Grabzelle öffnet ſich eine Thüre, über welcher ein Sockel mit zwei vorſpringenden Piedeſtals, auf welchen die Figuren der Freigebigkeit und der Beſtändigkeit ſtehen, angebracht iſt. Zur Seite der Thür ſteht die Statue der Freiheit, darüber erhebt ſich Bolivar in ganzer Größe, zu beiden Seiten die ſitzenden Genien des Friedens und des Krieges.
37. Graf Pellegrino Roſſi, Grabdenkmal, in welchem ſeine Büſte ſteht. Darüber der Erlöſer in Halb-Relief. Pabſt Pius IX. ließ daſſelbe in der Kirche San Lorenzo in Damaſo ſetzen.
38. Der ſitzende Erlöſer. Halbnackte und halbkoloſſale Figur; für den Altar der Kapelle Karoly in Ungarn ausgeführt.
39. Eine kluge Jungfrau des Evangeliums mit der brennenden Lampe in der Hand. Halbfigur von natürlicher Größe. Porträt der verſtorbenen Tochter des Grafen Karoly; über dem Grabmal in der Kapelle angebracht.
40. Eine Jungfrau, welcher der Engel den Tod verkündet, indem er ihr eine abgelaufene Sanduhr entgegenhält. Basrelief in Grabſteinform, dem Andenken der Marquiſe Lorenzana, geb. Binder, von deren Gatten in der Kirche S. Maria in Campitelli gewidmet.
41. Graf Pellegrino Roſſi. Sitzende Statue überlebensgroß von Don Mario Maſſimo, Herzog von Rignano, für ſeine Villa in den Salluſtianiſchen Gärten beſtellt.
42. Eine Mutter mit zehn Kindern, welche die h. Jungfrau für die Seele ihres Gatten und Vaters anflehen. Das Porträt des Verſtorbenen iſt im Tympanon angebracht. Grabdenkmal, vom Herrn Guttierrez d'Eſtrada für ſeinen in Mexico verſtorbenen Bruder beſtellt.
43. Ferdinand II. im Koſtüm des Großmeiſters des Ordens vom h. Januarius, für die Gemeinde von Meſſina, koloſſales Modell, zu München in Erz gegoſſen.
44. Frau Clara Colonna, Grabdenkmal in der Kirche del Geſù zu Rom, mit vortrefflicher Büſte der Verſtorbenen.
45. Lady Arbuthnot; wird für eine der beſten Büſten des Meiſters gehalten.
46. Der Auferſtehungsengel, aufrechte Geſtalt. Hochrelief von demſelben Entwurf wie der ſchon beſchriebene ſitzende. Grabdenkmal, welches Herr Nathanael Barton dem Andenken ſeines Vaters widmete. Derſelbe Engel wurde für ein anderes Monument wiederholt, welches der Graf Malacari von Ancona ſeinem Onkel in der Kirche San Franceſco errichtet hat.
47. Wantworth, Statue, welche nach Auſtralien verſendet wurde.
48. Grabdenkmal für den Herzog von Lante; in der Kapelle des Herzogs in der Kirche alla Minerva.
49. Grabdenkmal Pius' VIII. im Vatikan.

Digitized by Google

50. Skizze. Entwurf zu dem Denkmal für die bei Caſtelfidardo Gefallenen; ſoll in S. Giovanni di Laterano errichtet werden*).

Von unſerem Künſtler ſtammen noch viele andere minder bedeutende Werke, hauptſächlich Büſten, welche in Rom und allerwärts ſehr hoch geſchätzt werden. Wir heben darunter drei Chriſtus-Büſten hervor, deren eine vom Cardinal Ugolino dem Papſte Gregor XVI. geſchenkt wurde.

Pius VIII. hat Tenerani dreimal in Marmor gemeißelt, für den Kardinal Albani; Gregor den XVI. für die Handelskammer von Rom, für die Gemeinde von Tivoli, für den damaligen Thronfolger, jetzigen Kaiſer von Rußland; Pius IX. für deſſen Familie, für Ancona und Viterbo, zweimal für die Gemeinde von Rom, für die Großfürſten Michael und Nikolaus von Rußland, für die Fürſten Odescalchi und Orſini, für die Bibliothek des Vatikan, für den Herzog von Devonſhire. Endlich die Büſte der Kaiſerin Charlotte von Mexico.

Ferner hat er die Büſten gefertigt der Kardinäle von Croy, Mai, Lambruſchini, Rivarola, Biale, des Herzogs von Reichſtadt, achtmal diejenige des Herzogs von Bordeaux, des Fürſten Woronzoff, von Torquato Taſſo und Arioſt, des Luca Signorelli für Cortona, die des polniſchen Dichters Graf Kraſſinski dreimal, und viermal die ſeiner Gemahlin, des unſterblichen Thorwaldſen, Marchetti, Gioberti, Nota, Michali, Roſini, Sgricci, Nenci, Poletto, Biscarra, von den Generälen Cabrera und Mosquera, von dem Miniſter Jacobini, von den Prinzeſſinnen Odescalchi, Borgheſe, Doria, Canino und noch von einer großen Anzahl von Römern und Ausländern.

Rom. **R. Ambroſi.**

Korreſpondenzen.

New-York, im Frühjahr 1870. (Schluß).

Außer dieſen Bildern, den bemerkenswertheſten der Ausſtellung, findet man neben vielem ganz Unbedeutenden auch wahre Curioſitäten, ſo monſtrös, daß man ſie anſieht, wie etwa die Darſtellungen klaſſiſcher Tragödien auf kleinen Winkelbühnen. Da ſind namentlich die Bilder von Cropſey und Henneſſy, welche ſich dergeſtalt in fehlerhafter Zeichnung hervorthun und in den unglaublichſten, unerhörteſten Farben ſchillern, daß man nicht nur ſein blaues, ſondern ſein wirkliches Regenbogenwunder daran erlebt. Man begreift, wie ein Menſch kein Auge für Formen und Verhältniſſe haben kann, daß es ihm an Farbenſinn mangeln und ihm grün erſcheinen mag, was Andern blau iſt; man kann ſich auch denken, wie ein ſolches Individuum in unſchuldiger Unwiſſenheit ſeines Gebrechens durch eine Laune des Schickſals Maler wird, aber wie er einen gewiſſen Ruf erlangen, Mitglied der Akademie werden kann, das geht über unſere Begriffe, und doch iſt es bei den erwähnten Herren der Fall. Da iſt eine Landſchaft mit violettblauen Bäumen, die ſich in einem grüngelblichen Waſſer ſpiegeln, worüber ſich ein Himmel erhebt, der am Horizont orange, dann gelb, oben aber recht ſchön grün iſt. Manche ſcheinen mit Grünſpan gemalt, und auf einer Waldgegend ſieht man ſchon aus der Ferne einen ſo ſchrecklich rothen Schein zwiſchen den Bäumen, daß man verſucht iſt Feuer! zu ſchreien; der Katalog belehrt uns indeſſen, daß damit Dämmerung gemeint ſei! Einige Maler zeigen dabei eine kindliche Unſchuld und Naivetät in der Wahl ihrer Gegenſtände; ein grüner Fleck, der Gras vorſtellen ſoll, aber eben ſo gut ein alter abgenutzter Teppich ſein könnte, worauf ein paar Steine liegen, wird eine Landſchaft genannt. Einer zeigt ſeine Kunſt in Stilleben, worauf Fäſſer, Eimer, hölzerne Stühle, Schaufeln und dergleichen intereſſante Gegenſtände mehr zuſammengeſtellt ſind, wie etwa auf den Bildern in einem Abcbuch. Alle dieſe Unthaten werden aber von den Greueln eines Akademikers Winslow Homer überboten, der die Ausſtellung mit nicht weniger als elf ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen geſegnet hat. Sein Fach iſt das Genre und ſeine ſpecielle Liebhaberei ſind Strandſcenen. Auf jeder derſelben ſieht man einige ſchauderhafte, bunt angeſtrichene Holzpuppen, welche Damen vorſtellen ſollen, friſch aus dem Waſſer, in kurzen Badehemden mit bloßen Beinen, in Gegenwart von Kleiderſtöcken, die durch Cylinderhüte und Beinkleider als Herren bezeichnet ſind, höchſt ungenirt auf dem Strand ſpazieren gehen, ihre kurzen luftigen Gewänder noch kürzer machen um das Waſſer auszudrücken, wobei die erbaulichſten Stellungen zum Vorſchein kommen. Der Verfertiger will augenſcheinlich die Unſitte hieſiger Seebäder bloßſtellen, aber ob nun dergleichen Verſtöße gegen den Anſtand vorkommen mögen oder nicht, ſo vergißt er, oder weiß nicht, daß derjenige, welcher ſich zum Richter aufwirft, ſicher ſein muß, ſich nicht ſelbſt lächerlich zu machen und der nicht als Kritiker auftreten darf, welcher gegen die Grammatik ſündigt. — Von den Genrebildern iſt übrigens wenig zu ſagen. Auch der Zahl nach ſind ſie nur ſchwach vertreten. Einige Reminiscenzen aus dem Krieg ſind da, von Thompſon und Wood, die nicht ſchlecht, aber auch nicht beſonders intereſſant ſind, dann ein paar artige Darſtellungen von Negerkindern von Davis, einige andere von Hall, F. Johnſon und Perry. Portraits ſind dagegen die ſchwere Menge da, darunter einige, die bei guter Ausführung eine friſche lebendige Auffaſſung zeigen, doch viel mehr, die man am treffendſten mit „Kleidermalerei" bezeichnet, wozu ich auch die Bilder von Huntingdon rechne, der einen Namen als Porträtmaler genießt.

*) Dieſes Denkmal iſt jetzt einem Schüler Tenerani's, Giovanni Auderlini, übertragen, welcher bei Lebzeiten des Meiſters demſelben bei vielen ſeiner Arbeiten geholfen hat.

Digitized by Google

So sind eine Unzahl Figuren vorhanden, welche als abschreckende Beispiele dienen können, was unter den Händen sogenannter Künstler aus der menschlichen Gestalt und aus dem menschlichen Antlitz werden kann.

Nekrologe.

Friedrich Lange, Dr. phil., Professor der Architektur in Marburg, bekannt namentlich durch die von ihm geleitete Restauration der dortigen Elisabethkirche, starb daselbst Anfang September, 60 Jahre alt.

Karl Swoboda, Historienmaler, Schüler des Direktors Ruben in Wien, starb daselbst in der Nacht des 12. September im 47. Lebensjahre.

Gustav Cloß, einer der trefflichsten Landschaftsmaler der jüngeren Münchener Schule, starb am 13. August in Prien am Chiemsee, 30 Jahre alt.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

*. *. **„Die Personennamen in Albrecht Dürer's Briefen aus Venedig"** haben in einer zu Nürnberg erschienenen Broschüre dieses Titels von Georg W. K. Lochner eine eingehende Erklärung gefunden. Der Name des verdienstvollen Nürnberger Stadtarchivars und Historiographen bürgt für die Gründlichkeit und Zuverlässigkeit der beigebrachten Erörterungen, von denen ein Theil für das so schwierige Verständniß der Dürer'schen Briefe unentbehrlich ist.

* **Von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste** ist die erste Abtheilung des vierten Bandes der neuen Auflage erschienen. Bei der Bearbeitung dieses Theiles stand Dr. Alwin Schultz in Breslau dem Verfasser zur Seite.

Drugulin's nächste Kunstauktion, welche am 7. November beginnt, bringt die dritte Abtheilung der Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes unter den Hammer. Dieselbe umfaßt in 2300 Nummern die italienische, spanische, französische und englische Schule.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Oesterreichische Kunstverein in Wien versandte kürzlich an die Künstler des In- und Auslandes die Einladungen zur Beschickung seiner Ausstellung während der bevorstehenden Wintersaison und seines 21. Ausstellungsjahres. Aus diesen gedruckten Einladungen entnehmen wir, daß der Oesterreichische Kunstverein während seiner letzten, mit Ende Juli d. J. geschlossenen Saison für 65,064 fl. Kunstwerke zur Verwerthung brachte. Während der zwanzig Jahre seines bisherigen Bestandes hat der Verein die bedeutende Anzahl von 20,393 Kunstwerken zur öffentlichen Anschauung gebracht und — theils durch Vereinsankäufe selbst, theils durch Vermittlung, resp. Privat-Ankäufe — im Ganzen der Kunst die Summe von 859,860 fl. zugeführt. Der Oesterreichische Kunstverein übernimmt für die aus dem Auslande eingesendeten Werke solcher Künstler, an welche seine Einladung ergangen, die Transportkosten nach Wien und zurück. Die permanente Ausstellung wechselt in der Regel monatlich ihre Objekte; jedoch übernimmt der Verein die Kunstwerke auch spesenfrei für einen Turnus von Ausstellungen und dirigirt sie an andere, mit ihm in Verbindung stehende Kunstvereine. Der österreichische Kunstverein hat zur heurigen Verloosung noch nachstehende Oelgemälde angekauft: F. Beinke in Düsseldorf: „Der Gesangunterricht"; A. Bensa in Wien: „Theodor Körner's Tod"; Richard Fischer in Danzig: „Abendstunde an der Ostseeküste"; August Gerasch in Wien: „Tartini's Traum von der Teufels-Sonate"; Franz Komlosy in Wien: „Parkpartie"; Wilhelm Lagerholm in Düsseldorf: „Kind mit Trauben"; P. F. Peters in Stuttgart: „Partie bei Monaco"; Otto Preß in Berlin: „Ruine bei Mondschein"; Adele Schuster in Wien: „Frühlingsblumen zur Ausschmückung des Hausaltars", und die Gypsstatue „St. Georg" von Vincenz Pilz in Wien.

* **Der Pfälzische Kunstverein in Speier** hat am 1. Oktober sein drittes Jahr zurückgelegt. Ueber sein Wirken während der ersten beiden Jahre entnehmen wir den uns vorliegenden Berichten, daß die Zahl der Mitglieder, welche bei der Konstituirung 811 betrug, bis zum Schlusse vorigen Jahres bereits auf 1050 gestiegen war. Die von dem Verein veranstalteten Wanderausstellungen umfaßten im ersten Jahre außer Speier die Orte Landau, Neustadt, Kaiserslautern, Zweibrücken und Ludwigshafen; im zweiten Jahre kamen noch Germersheim und Frankenthal hinzu. Angekauft wurden auf den Ausstellungen 1868: vom Verein Kunstwerke im Werth von 2903 Fl., 1869 im Werth von 2339 Fl., von Privaten 1868 im Werth von 1350 Fl., 1869 im Werth von 1075 Fl. Die Aussteller gehörten in der Mehrzahl der Münchener Schule an. Der Verein fand seine Zwecke wesentlich gefördert durch die Gründung einer Gemäldegalerie, zu welcher durch Uebersiedelung von 230 Bildern alter und neuerer Meister aus der Schleißheimer Galerie nach Speier, der Grund gelegt wurde. Die Galerie ist mit der an den Verein übergegangenen Bibliothek des ehemaligen Lesevereins pfälzischer Kunstfreunde im Realgymnasium aufgestellt.

* **Der steiermärkische Kunstverein in Graz** erfreut sich eines kräftigen Wachsthums. Im vorigen Jahre sind mehr als 1000 neue Mitglieder beigetreten und für das laufende Jahr darf auf die doppelte Zahl neu Hinzutretender gerechnet werden. Der jährliche Beitrag beläuft sich auf die geringe Summe von 3 Fl. ö. W. Als Prämienblatt p. 1870 wurde den Mitgliedern ein unter Leitung Baroni's bei Reiffenstein in Wien ausgeführter Oelfarbendruck nach J. Selleny's „Insel St. Paul" geliefert. Außerdem partizipirt jeder Besitzer eines Antheilscheines an der mit etwa 100 Treffern (von 10—1000 Fl. Werth) ausgestatteten Verloosung.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber den Neubau des Dresdener Hoftheaters nach Semper's Plan schreiben die „Dresdener Nachrichten": Der Bau wird in der Breite 84, in der Tiefe 77 Meter haben, und dürfte seine Hauptachse durch Absteckung parallel des Museums zu ersehen sein. Der Neubau tritt 70—80 Ellen weiter zurück als der alte. Das Ganze wird nicht mehr ein Rundbau, sondern in der Hauptansicht ein Segmentbau von großem Reichthum, namentlich in seinen Gruppirungen. Die hintere Museums-Giebelfronte nach dem Zwinger bildet jetzt in ihrer Verlängerung den Hauptabschnitt für den Anfang des Vorderbaues des Theaters. Das Weber-Denkmal verschwindet selbstverständlich von dem jetzigen Standorte, und da nunmehr beim lebendigeren Beginne des Baues die Umzäunung vergrößert wird, so erfolgt auch die Rasirung der dortigen betreffenden Anlagen und Bäume. Was den Haupteingang und die beiden Auffahrten betrifft, so bleibt ihre Situation dieselbe, wie bei dem alten Theater. Interessant ist der Umstand, daß man beim Wegreißen und Ausgraben der Brandruinen auch nicht die Spur von einem Grundsteine gefunden hat, so sehr man auch danach suchte.

B. N. **Berlin. Das Kriegerdenkmal für Aachen von Friedrich Drake** (zum Andenken an die Opfer des deutsch-österreichischen Krieges) war im Gypsmodell im Atelier des Künstlers ausgestellt. Es ist über den Auftrag zu dem Werke seiner Zeit an dieser Stelle berichtet worden. Die schwungvolle, edle Komposition steht nunmehr vollendet unter Drake's Schöpfungen an hervorragender Stelle. In echt künstlerischer Weise und mit feinem Verständniß für unsere Empfindung, zugleich getreu seiner Kunstrichtung, hat Drake den reinsten Realismus mit einem wohlthuenden idealistischen Beisatze vereinigt und versöhnt. Sowohl in der Linienführung und Massenvertheilung, im Ganzen wie in der Durchbildung aller Einzelheiten ist das Denkmal von wahrhaft seltener Meisterschaft.

Ein jugendlicher preußischer Krieger (die Achselklappe der Uniform bezeichnet das 25. Linien-Infanterie-Regiment, dessen Garnisonort Aachen ist) in feldmäßiger Ausrüstung, mit dem gerollten Mantel und dem Brodbeutel, natürlich ohne Chargenabzeichen, ein schlichter Mann aus der Masse, wie Jeder sein kann und Jeder gewesen ist, hat, wie man denken muß, im heißesten Kampfgewühl die sinkende Fahne (das Modell zu derselben ist dem Künstler aus dem hiesigen Zeughause zur Disposition gestellt und hat den Siegeszügen der Befreiungskriege vorgeleuchtet) mit der Linken ergriffen und das heilige Zeichen im Getümmel der Schlacht hoch erhoben den anstürmenden Kameraden vorgetragen. Die rechte Hand hält das gezogene Seitengewehr. Da trifft ihn in die rechte Seite der Brust das tödtliche Geschoß; er sinkt zu Boden. Vortrefflich, mit unmerkbarer Kunst ist eine leichte Unebenheit des Erdbodens geschickt benutzt, eine wohlthuende Gestaltung des zusammenbrechenden Körpers zu motiviren. Die Hand hält noch im Todeskampfe am Fahnenstocke fest und erhält so den Oberkörper noch ein wenig aufgerichtet. Die erschlaffte Rechte mit der Waffe braucht nicht zu tief zu sinken, um einen Ruhepunkt

Digitized by Google

zu finden; das Haupt — ohne Bedeckung — fällt mit dem ergreifendsten Ausdruck der schmerzlichen Agonie nach hinten; die Augen brechen.

Da öffnen sich vor dem sterbenden Helden die Pforten des ewigen Friedens. Eine liebliche Erscheinung, die eine eigenthümlich schöne Mitte zwischen einer antiken Siegesgöttin und einem Himmelsboten nach modern-christlicher Vorstellung hält, wiewohl der letztere Charakter überwiegt und in dem Diadem mit kleinem Kreuz über der Stirn symbolisch bekräftigt wird, tritt von rechts zu dem Verscheidenden. Mit unsagbarer Milde und doch majestätischer Hoheit in Ausdruck und Bewegung beugt sie sich ein wenig zu dem gefallenen Kämpfer, mit der Rechten ihn leise umfassend, wie um ihn sanft niedergleiten zu lassen, während die Linke hoch geschwungen den Lorbeerkranz dem Sieger vor das brechende Auge hält.

Die Vereinigung der beiden Figuren und der Fahne zur Gruppe ist absolut über alles Lob erhaben. Wie die beiden Arme, der die Fahne haltende des Kriegers und der niedergestreckt unterstützende des Engels, sich ungesucht verschlingen und ohne störende Parallelismen oder Ueberschneidungen die beiden Gestalten verbinden, das ist so vollendet erfunden und gemacht, daß man es vor sich sehen muß, um sich von der Möglichkeit einer so ganz befriedigenden Lösung der Aufgabe zu überzeugen. Ebenso vorzüglich ist der allgemeine Aufbau und die Gipfelung der Gruppe. Die Fahnenspitze bezeichnet den Scheitelpunkt des fast regelmäßigen Dreiecks, in das dieselbe eingeschrieben ist. Aber fern ist das Arrangement von aller steifen Symmetrie, aller dürren Regelmäßigkeit. Die Umrisse sind durch gefällige Unterbrechungen belebt, alle Linien, so mannigfaltig ihre Richtungen durcheinander laufen, vereinigen sich zum Eindruck schönster Ruhe, und nirgends macht sich der geringste Zwang, die mindeste Künstlichkeit bemerkbar.

Unübertrefflich schön sind auch die Köpfe; der des Kriegers, versteht sich, mit Rücksicht auf seine Bedeutung: es wäre trivial gewesen, aus dem für's Vaterland sterbenden Sohne des Volkes einen Apollo zu machen. Der Kopf hat etwas ganz Individuelles; er ist ansprechend, ohne von besonders erlesenen Formen zu sein. Aber in der Weise, wie sich der Todeskampf in diesen Zügen ausprägt, hat sich Drake wieder als wahrer Meister bewährt. Die äußerste Energie des Ausdrucks ist ohne Ueberschreitung der Schönheitslinie erreicht. Der Kopf der himmlischen Erscheinung bietet dagegen — ganz angemessen — ideal schöne Formen, doch nicht ohne in der Strenge des Ideals gedämpft zu sein durch eine Beimischung menschlich warmer Empfindung und theilnehmenden Schmerzes.

Man muß die Stadt Aachen zu einem solchen Besitze beglückwünschen. Der treffliche Eindruck des Gypsmodells läßt jedoch lebhaft bedauern, daß die Komposition nicht, um mit Thorwaldsen zu reden, die „Auferstehung im Marmor" feiern soll, sondern zum Bronzeguß bestimmt ist. Sie wird da etwas von ihrem zarten Duft und poetischen Zauber einbüßen, obgleich die Gußausführung den bewährten Händen unseres berühmten Gießers H. Gladenbeck anvertraut wird.

Das Werk kommt auf einem Postament von geschliffenem Granit zu stehen, dem die Namen der für König und Vaterland im Kampfe Gestorbenen zu ewigem Gedächtniß eingegraben werden.

* **Der Münster zu Straßburg,** das nunmehr für Deutschland glücklich wiedergewonnene Denkmal unserer mittelalterlichen Kunst, hat bei der Beschießung der Stadt leider einigen Schaden gelitten. Wie stark die Beschädigungen sind, werden unsere Leser aus dem Spezialberichte eines Korrespondenten erfahren, der sich auf unsere Veranlassung an Ort und Stelle begeben hat. Was in letzter Zeit verlautet, läßt der begründeten Hoffnung Raum, daß die Anfangs durch die Zeitungen verbreiteten Gerüchte sehr übertrieben waren.

Zeitschriften.

Chronique des Arts. Nr. 29—30.

Le musée des antiques au Louvre. — Société française de gravure. — Le sculpteur danois Vilhelm Bissen. — Société archéologique et artistique en Italie. — Le musée de l'état. — L'héliogravure Amand-Durand. — Les vierges de Raphael. — Un morceau de critique artistique du XVII siècle. — L'exposition de photographie.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. September—October.

Die mittelalterlichen plastischen Werke in Fünfkirchen. Von Dr. E. Henszlmann. 1. Abschnitt. (Mit 2 Tafeln und 9 Holzschnitten.) — Die Bregenzerwälder Familie Feuerstein. Der Denkstein des Johannes Feuerstein in Krumbach. Denkstein zu Nadejkau in Böhmen. Von Dr. Jos. v. Bergmann. — Listava. Von Franz Drahotúszky. — Zur Philosophie der Todesvorstellung im Mittelalter. Von Albert Ilg. — Die Wallfahrtskirche Maria Neustift bei Pettau in Unterstelermark. Von Hans Petschnig. (Mit 4 Holzschnitten). — Ein romanisches Altarkreuz aus Bronze im Privatbesitze zu Pöls in der Steiermark. Von Joh. Gradt. (Mit 1 Holzschnitt). — Ueber einige ältere religiöse Abbildungen in der k. k. Hofbibliothek zu Wien I. Von A. v. Perger. (Mit 2 Holzschnitten). — Ueber Ordens-Insignien auf mittelalterlichen Grabdenkmalen. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 10 Holzschnitten). — Gothische Kirchenstühle zu Gröbming in der Steiermark. (Mit 3 Holzschnitten). — Die Kathedrale des h. Veit in Prag und die Kunstthätigkeit Kaiser Karl IV. Von Dr. Karl Lind. (Mit 8 Holzschnitten). — Die Bedeutung der Stein- und Bronzealterthümer für die Urgeschichte der Slaven. Von Dr. Karel Jicinsky. — Ueber Glasmalerei. Von A. R. v. Camesina. — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 4 Holzschnitten). — Dr. Heinrich Costa. — Vincenzo Zandonati, Bürger zu Aquileja.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 60.

Eine Studie über chinesische Emailvasen. Von Fr. Lippmann. — Die Holzschnitzereischule in Hallein.

Gewerbehalle. Lief. 9.

Ueber Kronleuchter. Von Const. Uhde. (Mit Abb.). — Pilasterfüllungen aus dem Dogenpalast zu Venedig. — Ornament für Eisenguß (Offinger). — Konsole vom Belvedere in Prag. — Gemalte Borduren (Winkler in Metz). — Kamin mit Spiegel für ein Speisezimmer (Escalier). — Geschnitztes Buffet (franz Renaissance des 15. Jahrh.) im Kensington-Museum. — Modernes Balkongitter (P. Chapal). — Ladentisch (J. Kachel). — Ebenholztisch mit eingelegter Platte (F. Schönthaler). — Papierkorb im frühgoth. Stile. — Kaminblende (Wolanek). — Tranchirbesteck für Elfenbeinschnitzerei (L. J. Mäß). — Einfacher länglicher Tisch für eine Restauration. (Flattich).

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 36—39.

Allg. Industrieausstellung in Kassel.

Photogr. Mittheilungen. Nr. 78.

Bericht der Commission zur Prüfung von Negativlacken. — Ueber den Einfluss der Individualität bei Porträtaufnahmen. Von Max Petsch. — Emailphotographien. Von Prof. Towler. — Ueber Albertypie und Reliefdruck. Von G. Scamoni.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 16. 17.

Salon d'Anvers. — Inauguration des peintures murales de Leys. — Congrès de l'enseignement des arts du dessin. Salon d'Anvers. 2. article. — Lettre de M. Schuermans. — Les Bisel. — Le marquis d'Hertford.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

[127] In allen Buchhandlungen ist zu haben:

BEITRÄGE ZU JACOB BURCKHARDT'S CICERONE.

Abtheilung: Malerei

von

Otto Mündler.

Abdruck aus den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II. Jahrgang. kl. 8. broch. Preis 24 Sgr.

Für die Besitzer der ersten sowohl wie der zweiten Auflage des „Cicerone" sind diese Beiträge durch Verweisung auf die betreffenden Seitenzahlen benutzbar gemacht. Ein alphabetisches Register der Künstlernamen ist ausserdem zur bequemeren Benutzung dem Werkchen angehängt.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Architektonische Motive

für den Ausbau und die Dekoration von Gebäuden aller Art.

Mit besonderer Berücksichtigung der

Renaissance.

Unter Mitwirkung von Prof. **W. Lübke**

herausgegeben von

Ernst Lottermoser

und

Karl Weissbach,

30 Tafeln Folio in Schwarz- und Farbendruck.

Preis broch. 5 Thlr.; in Mappe 5⅓ Thlr.

Digitized by Google

Verzeichniss einzelner Kunstblätter

aus den verschiedenen Jahrgängen der Zeitschrift für bildende Kunst, welche noch in Abzügen vor Abdruck in der Zeitschrift, auf chinesischem Papier und mit breitem Rande à 15 Sgr. zu haben sind:

Das Geschwisterpaar, gem. von F. Waldmüller, rad. von F. Laufberger. — Der Sommer, nach einem Karton von H. Wislicenus, gest. von W. Unger. — Die Tränke, Thierstück, Originalradirung von R. Koller. — Der Morgenstern, Relief von Dow Erastus Palmer, gest. von W. Unger. — Die Findung Mosis, gem. von Alb. Zimmermann, rad. von K. B. Post. — Tartini's Traum, gem. von James Marshall, rad. von W. Unger. — Aus Aristo's Rasendem Roland, Wandgemälde von Jul. Schnorr von Carolsfeld, gest. von Th. Langer. — Figaro's Hochzeit, gem. von Ed. Engerth, gest. von Joh. Klaus. — Die Nonne, Originalradirung von Eug. Neureuther. — Odysseus bei den Heliosrindern, nach Fr. Preller's Karton rad. von C. Hummel. — Das Steffen'sche Haus in Danzig, rad. von W. Unger. — Hafelufer, Originalradirung von Otto von Kamecke. — Arion, Vorhangsbild im Opernhaus zu Berlin, Originalradirung von Aug. v. Heyden. — Sisyphos vom Todesgott entführt, nach dem Karton von Genelli gest. von Th. Langer. — Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam Mosis, nach Plockhorst rad. von W. Unger. — Genelli's Bildniss, rad. von W. Unger. — Landschaftliche Komposition, nach Schinkel, rad. von C. Krause. — Dilettantenquartett, gem. von Ant. Seitz, rad. von W. Unger. — Bibliothek im Jesuiten-Collegium zu Rom, gem. von L. v. Hagn, rad. von W. Unger. — Kuhheerde am See, gem. von Fr. Voltz, rad. von W. Unger. — Bildniss von Rembrandt's erster Frau (Saskia), nach der Handzeichnung des Meisters rad. von W. Unger.

Ferner à **20 Sgr.**: Sikyon, nach K. Rottmann rad. von Eug. Neureuther. — Olympia, nach demselben radirt von demselben.

Die ganze Sammlung dieser 23 Blätter wird für 7⅔ Thlr. geliefert. [129]

Sächsischer Kunstverein.

[130] Der Sächsische Kunstverein wird demnächst ein im Jahre 1872 zur Vertheilung kommendes Kunstblatt erwählen und werden daher die Herren Künstler, welche ein hierzu geeignetes Werk der Kupfer- oder Stahlstichkunst, der Lithographie oder des Holzschnittes gearbeitet haben, ersucht, bis Ende Oktober d. J. einen Probedruck sammt Preisangabe für ca. 1800 Exemplare an das unterzeichnete Direktorium einzusenden.

Dresden, 18. August 1870.

Das Direktorium des Sächsischen Kunstvereines.

---

[131] **Umtausch älterer Auflagen.**

Von jeder beliebigen älteren Auflage der

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart

dargestellt von

Dr. Wilhelm Lübke,

Prof. am Polytechnikum und an der Kunstschule in Stuttgart,

bin ich bis auf Widerruf bereit guterhaltene Exemplare gegen die nunmehr fertig vorliegende

Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage in zwei Bänden mit 712 Holzschnittillustrationen,

Ladenpreis 6⅓ Thlr; in einem Band eleg. geb. 7⅓ Thlr.,

unter Anrechnung von 2⅓ Thalern in Tausch zu nehmen. Umtausch erfolgt bei Einsendung einer älteren Auflage umgehend mit Post unter Nachnahme von 4 Thlr. für ein brochirtes, 5 Thlr. für ein gebundenes Exemplar. Auch ist jede Buchhandlung unter Berechnung der Fracht zur Bewerkstelligung des Umtausches in Stand gesetzt.

Leipzig, im October 1870.

E. A. Seemann.

Dieser Nummer liegt Titel und Inhaltsverzeichniß des V. Jahrgangs der Zeitschrift und Kunstchronik bei.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. 2¼ Thlr. [132]

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

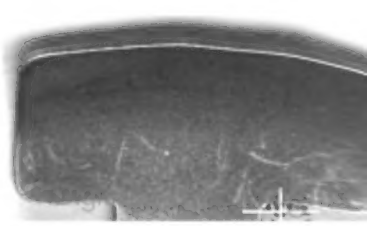
Dr. A. v. Zahn.

1869. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr.; geb. 4¼ Thlr.

Das Werk ist in allen grösseren Buchhandlungen vorräthig, in Italien bei Löscher in Florenz, Längner in Mailand, Münster in Venedig, Spithöfer in Rom.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google



Digitized by Google